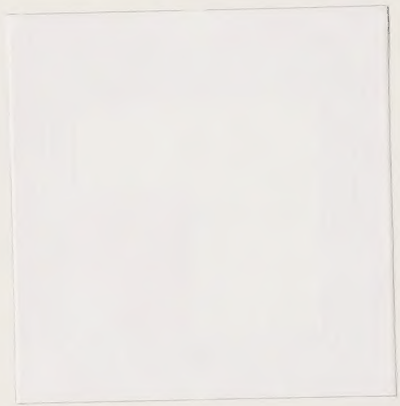


Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/ingresseinlebenu00froh

# INGRES

ALLE RECHTE, INSBESONDERE DAS DER ÜBERSETZUNG, VORBEHALTEN
COPYRIGHT 1924 BY MANZ VERLAG, WIEN

L. FRÖHLICH-BUM

# INGRES

## SEIN LEBEN UND SEIN STIL

MIT 80 TAFELN
IN KUPFERTIEFDRUCK

1924

MANZ VERLAG / WIEN-LEIPZIG

NJ
553
F64
F92

# VORWORT

*Nach einer Epoche der fast unumschränkten Beherrschung des künstlerischen Geschmackes durch den Impressionismus fand die neue französische Kunst des XIX. Jahrhunderts den Weg zu der Form zurück, in der sich immer ihr Ureigenstes offenbart hatte, zur Klassik. Und der Born, aus dem die jüngste Künstlergeneration neuen Idealismus schöpfte, die Schale, aus der sich eine Fülle von neu ersehnten Harmonien der Linienführung und Gestaltung ergoß, war die Kunst Ingres. Es war erst eine für den Ablauf von Stil- und Geschmacksevolutionen kurz zu nennende Frist vergangen, noch kaum ein halbes Jahrhundert seit der durch Ingres geschaffenen Epoche verflossen, da dem Zeitungsgezänk der Kunstparteien, das vergeblich Ingres alles überragende Stellung zu erschüttern und seinen Weltruhm anzufechten versucht hatte, durch das Ende seiner Erdentage ein Schlußpunkt gesetzt worden war. Ingres wurde der neuen französischen Kunst zum Symbol ihres Wollens, er ist von der jungen Malergeneration, die ja im Westen weniger umstürzlerisch als evolutionistisch denkt, zum Ahnherrn ihrer Kunst erwählt worden; seine Bilder wurden Gegenstand gründlicher und lernbereiter kritischer Betrachtung, seine Zeichnungen als absolutes Ideal erkannt. Ingres Gesamtwerk ergab ein Paradigma künstlerischen Fleißes; der verloren gegangene Respekt vor malerischem und zeichnerischem Können wurde durch die Bewunderung, die man Ingres zollte, neu geweckt. Die Produkte jener Betätigung, die vom geschickt verschleierten Nichtkönnen, über allerlei Mischformen und Zwischenstufen von vorgetäuschtem Nicht-Wollen und Anders-Sehen, bis zum genialen Dilettantismus führt, beginnen an Ansehen zu verlieren; die Schätzung Ingres ließ sich mit der Bewunderung voraussetzungsloser Unkunst und individueller Unfähigkeit nicht vereinigen.*

*Der Neuentdeckung Ingres durch die moderne Kunst war das Lebenswerk des Kunstschriftstellers Henry Lapauze vorausgegangen. In Montauban, der Vaterstadt Ingres geboren, war ihm die bildende Kunst im Museum seiner Heimat in den tausenden Zeichnungen Ingres im Musée Ingres aufgegangen. Seit der ersten großen Publikation*

*eben dieser Zeichnungen widmete er einen beträchtlichen Teil seiner wissenschaftlichen Arbeit, neben der Museumstätigkeit und vielseitigem privaten Sammeleifer, der Verbreitung der Erkenntnis von Ingres Werken und seines vorbildlichen Charakters, einer Reïnkarnation der idealen klassischen Künstlerpersönlichkeit.*

*Doch weder dem Eintreten der jüngeren Pariser Künstlerschaft, noch Henry Lapauze's Wirken gelang es, das Interesse für Ingres außerhalb Frankreichs zu beleben, umsoweniger als fast alle seine Werke in seinem Vaterland geblieben sind. Dieses Buch versucht in bescheidenem Ausmaß die Kenntnis von Ingres Schaffen in weitere Kreise zu tragen und mit den Umständen seiner Existenz und der Art seiner Kunst bekannt zu machen. Es erzählt die Ereignisse von Ingres Leben, sein inneres Ringen nach Vollendung und seinen äußeren Kampf um die verdiente Anerkennung und versucht sodann Ingres Stil, dessen Entstehung und Ziele, klarzulegen. Die Auswahl der abgebildeten Werke will Ingres Schaffen von allen Seiten beleuchten und wird, wie ich hoffe, von Ingres Werk, das bei großem Umfang von außerordentlich homogener Qualität ist, trotz gebotener Beschränkung, eine erschöpfende Vorstellung geben.*

*Als ich M. Henry Lapauze den Plan meines Buches über Ingres darlegte, stellte er mir in der hochherzigsten Weise das unschätzbare, für seine Arbeiten aufgenommene Photographienmaterial zur Verfügung. Es sei ihm hiefür mein und des Verlages wärmster Dank gesagt. Auch der Firma J. E. Bulloz, Paris, die bei der Beschaffung der Vorlagen großes Entgegenkommen bewies, bringe ich an dieser Stelle des Verlages verbindlichsten Dank, vereint mit dem meinen, zum Ausdruck.*

*Wien, im Juli 1924* *L. Fröhlich-Bum*

*„Il n'est pas de son temps, mais il est éternel."*

*THÉOPHILE GAUTIER*

Jean-Auguste-Dominique Ingres wurde am 29. August 1780 in Montauban in Südfrankreich geboren. Er war der Sohn eines Künstlers, Joseph Ingres, und wurde seit frühester Kindheit von ihm im Zeichnen und in der Musik unterwiesen. Und auch von ihm konnte man sagen, was Rumohr mit Bezug auf Raffael schreibt, daß er schon als Knabe in die Lehre gegeben worden sei, „damit er, was zum Handwerk gehört, erlerne, ehe das erwachende Selbstgefühl, das steigende Bewußtsein ungewöhnlicher Naturgaben gegen niedrige und trockene Beschäftigungen verderbliche Unlust erwecke". Seinem Vater hat der berühmte Sohn im Jahre 1855 ein schönes Denkmal errichtet, in Gestalt einer biographischen Notiz über Joseph Ingres in der „Biographie de Tarn-et-Garonne", die noch vollständiger als sie zum Druck kam, in einem Briefentwurf Ingres unter seinen Notizen enthalten war. Dieses Konzept ist nicht nur ein ehrendes Zeugnis für den Vater und seinen dankbaren Sohn, sondern es enthält auch wichtige Angaben über des Künstlers Jugendzeit. Nach einigen einleitenden Zeilen der Entschuldigung, daß er nicht früher geschrieben habe, geht Ingres zur Sache über: „Hier die Notiz über meinen Vater, Joseph-Marie Ingres, so gut ich sie machen konnte. Mein Vater ist in Toulouse geboren. Sein Vater, den ich als Kind noch gekannt habe, war Schneidermeister; er wurde sehr alt. Mein Vater besuchte in sehr jungen Jahren die Akademie von Toulouse. Er hatte, wie ich glaube, M. Lucas, einen berühmten Bildhauer und Professor der erwähnten Akademie zum Lehrer; später unternahm er eine Reise nach Marseille, dann siedelte er sich in Montauban an und heiratete dort meine Mutter, Anne Moulet. Er war sehr beliebt und geschätzt beim Adel und besonders bei Monseigneur de Breteuil, Bischof von Montauban, von dem er ein Profilporträt, ein großes Reliefmedaillon, machte. Dieser Bischof zog meinen Vater vielfach für sein Lustschloß Bretolio, in der Nähe der Stadt, heran. Mein Vater war mit einem seltenen Genie für die bildenden Künste geboren; ich sage die Künste, weil er sich mit Erfolg in Malerei, Skulptur und sogar Architektur betätigte. Ich sah ihn ein beachtenswertes Haus in unserer großen Straße bauen. Wenn mein Vater die Vorteile genossen hätte, die er seinem Sohn zuteil werden ließ, in Paris bei den größten Meistern studieren zu können, so wäre er der erste Künstler seiner Zeit geworden.

Mein Vater, der vollendet zeichnete, malte Miniaturen und war Zeichenlehrer in den ersten Familien der Stadt und an den Erziehungsanstalten. Er malte nach der Natur mit Aquarellfarben Landschaften, in denen er selbst mit Nicolle wetteifern konnte, der ein ausgezeichneter Künstler in diesem Fach in Paris und Rom war, wohin er sich begab, um seine Vorwürfe zu finden.

Nichts setzte ihn in Verlegenheit infolge der Leichtigkeit seiner Auffassung und infolge seiner Begabung; er machte Stein- und Terrakottafiguren aller Art, von

den Sphinxen und lesenden Abbés, die man in den Gärten aufstellte, bis zu den Kolossalstatuen der Freiheit, die er gezwungen war, für unsere Gotteshäuser zu erfinden, in den entsetzlichen Tagen der Schreckensherrschaft und den Dekaden der Republik. Alle Arten waren ihm geläufig, spielende Kinder, Kartouschen, Ornamente jeder Art, mit denen er die reichen Paläste jener Zeit anmutig und mit erlesenem Geschmack ausschmückte.

Er zeichnete damals mit Rötel die Gestalt eines Flußgottes nach dem Modell und sandte sie nach Toulouse; die Akademie, die dort am Kapitol ihren Sitz hatte, verlieh ihm dafür den Titel eines Mitglieds.

Schließlich gewann er alle Sympathien und Lobsprüche durch seinen liebenswürdigen Charakter, durch seine Güte und sein künstlerisches Wesen; jeder wollte ihn bei sich sehen und seine Gesellschaft genießen. Er begab sich häufig nach seiner Heimatstadt Toulouse, um frische Kräfte in dieser großen und schönen Stadt zu schöpfen, die fast ebenso reich an Kunstdenkmälern ist wie Rom, an das Toulouse auch sonst stark erinnert. Er liebte es, sich mit seinen alten Freunden aus der Kinderzeit zusammenzufinden, die alle hervorragende Künstler waren. Er nahm mich immer auf diese kleinen Reisen mit. Vor 1793 ließ er mich in Toulouse, damit ich meine Kunststudien dort an der Akademie fortsetze, bei dem würdigen großen Künstler Roques, bei Vigan und bei dem Landschafter Briant, der inmitten dieses fürchterlichen Vandalismus so viele Kunstgegenstände rettete und daraus das Museum der ‚Grands-Augustins' bildete.

Ohne Musiker zu sein, verehrte mein Vater bei seinen reichen Anlagen die Musik und sang sehr gut mit Tenorstimme. Dieser würdige Vater bildete mich in allem, was er konnte, sogar in der Musik, indem er mich das Geigenspiel lernen ließ und zwar so gut, daß ich im großen Theater von Toulouse als Geiger aufgenommen wurde, wo ich öffentlich ein Konzert von Viotti mit Erfolg spielte. M. Lejeune, der damals Geiger in Toulouse war, gab mir Unterricht.

Im Jahre 1804, als ich den großen Rompreis davontrug, kam mein guter Vater nach Paris um mich zu besuchen und wurde hier Zeuge meiner ersten Erfolge. In dieser Zeit malte ich sein Bildnis, das eines Tages im Musée Ingres seinen Platz finden soll. Er reiste ab, mit der Sehnsucht seine Heimat wiederzusehen, und zu meinem lebhaften, untröstlichen Schmerz sah ich ihn nie wieder! Ein Gichtanfall entriß ihn seinem Vaterland in noch jungen Jahren, betrauert und beweint von seinen Mitbürgern. Zu dieser Zeit war ich in Rom.

Diese Erinnerungen an meinen Vater hat mein Gedächtnis mit den zärtlichsten Gefühlen des Schmerzes aufbewahrt. Ich werde es Ihnen danken, wenn Sie sein Andenken ehrenvoll verewigen."

Andere Nachrichten über das Leben des Joseph Ingres geben ein weniger erfreuliches Bild von dessen Persönlichkeit. Er war nicht nur untreu, sondern auch hart und gefühllos gegen seine angetraute Gattin, so daß sie sich einmal sogar verzweifelt an die Behörden von Montauban um Rat wandte, wie sie gegen ihren Mann vorgehen solle, mit dem sie nicht mehr länger zusammen leben könne. Das augenblickliche Hindernis, sich seiner schlechten Behandlung und tausenderlei Beschimpfungen zu entziehen, sei die Pflege eines sterbenden Kindes. Dieser Brief, obwohl ohne Kenntnis von Grammatik und Orthographie, fast phonetisch geschrieben — manche Worte sind willkürlich geteilt, andere wieder zusammengezogen — ist lebendig und anschaulich. Und trotz der Größe ihres Kummers und ihrer Sorgen vergißt Anne Moulet nicht, sich am Schlusse ihrer Schreibfehler wegen zu entschuldigen: „ma lettre, étant dun estile peu accoutumée à écrire à une personne si respectable que vous". Aus einem anderen Brief der Mutter an den Sohn nach ihres Gatten Tod, vom 5. August 1814, entnehmen wir, daß sie schließlich doch bei ihm geblieben ist. Sie spricht mit leichter Bitterkeit davon, in wie traurigen Verhältnissen er sie und drei unversorgte Kinder, zwei erwachsene Mädchen und einen Knaben, zurückgelassen habe: „aber achten wir seine Asche und erhalten wir uns die Hoffnung, mit der er uns in seiner letzten Stunde stärkte, daß wir in dir die Vergeltung für alle Opfer finden werden, die er brachte, um deinen angeborenen Fähigkeiten die Entwicklungsmöglichkeit in der ehrenvollen, von dir erwählten Laufbahn zu geben". Auch wenn es vielleicht das einzige war, das Joseph Ingres jemals für seine Kinder getan, daß er den Sohn für das Studium der Kunst erzog und ihn sicherlich mit großen materiellen Opfern jung nach Paris schickte, um ihm so den Weg zum großen Künstler zu ebnen, macht dies so viele andere Unterlassungen gut und ergibt eine solche Aktivpost für die Erinnerungen des Sohnes — die auch von lustigen Fahrten zu den Künstlern von Toulouse erhellt und nicht wie jene der Mutter durch damit verknüpfte Treubrüche getrübt werden — daß man seine Biographie des Vaters nicht als übertreibende Schönfärberei ansehen muß. Ihm jedenfalls hatte der Vater geholfen und seinen natürlichen Neigungen und Anlagen jede mögliche Förderung angedeihen lassen, um auf diese Weise zu verhindern, daß der Sohn, wie der Vater, ein Provinz-Allerwelts-Genie werde, das seine Unbefriedigtheit nur in Künstlerkneipen und durch erotische Seitensprünge im engen Rahmen der kleinen Stadt ausleben konnte.

Ingres war siebzehn Jahre alt, als er die Heimat verließ, um sie mit Paris zu vertauschen. Einige Werke dieser Anfangszeit sind uns erhalten, alle voll Talent und Frische. Ein Bildnis seines Freundes Roques, mit dem er nach Paris reiste, befindet sich im Musée Ingres in Montauban, zwei Zeichnungen nach antiken Abgüssen bei M. Henry Lapauze, ein Blatt mit gezeichneten Bildnissen seiner

Eltern und Schwestern, das er stets bei sich behielt, ist auch ins Musée Ingres gekommen.

Eine Künstleranekdote erzählt, daß Ingres und Roques zu Fuß nach Paris gewandert seien und sich ihren Unterhalt mit Geigenspiel erworben hätten. Sie beruht nicht auf Wahrheit; die jungen Leute fuhren mit der Post, aber die heute sehr übliche Redensart „le violon d'Ingres" als Bezeichnung für eine zweite Fähigkeit, mag sich durch diese Erzählung eingebürgert haben.

Ingres wußte, wohin er sich zu wenden hatte; sein Lehrer in Toulouse, Joseph Roques, dem ein Stipendium eine Romreise ermöglicht hatte, war dort mit Jacques-Louis David bekannt geworden. Nun konnte Roques seinen Schüler an den ersten Maler und Lehrer in Paris empfehlen. Über sein Auftreten dort und den Eindruck, den er hervorrief, besitzen wir den Bericht eines Augenzeugen, in dem Buche „Louis David, son école et son temps" von Étienne Delécluze. Anschließend an die Erinnerung an einen vornehm denkenden, edlen, aber unbegabten Schüler Davids, fährt Delécluze fort: „Nicht so verhielt es sich mit einem anderen Schüler, den David damals in seine Schule aufnahm und der nicht nur durch die Reinheit seines Charakters und seine Anlage zur Vereinsamung auffiel, sondern auch sofort nach seinem Erscheinen Proben eines wirklichen Talentes gab; das ist M. Ingres. Wie Granet — ein Freund Ingres, den er auch 1807 porträtierte (Tf. 10) — hat sich Ingres weder im Aussehen noch im Benehmen seit seiner Jugendzeit verändert. Rechnen wir die Beleibtheit ab, die das Alter mit sich bringt, so ist Ingres im Jahre 1854 derselbe wie 1797. Was für seine Erscheinung gilt, trifft für seinen Charakter nicht weniger zu, dessen Grundlage, die strenge Ehrenhaftigkeit, ihm stets erhalten blieb, der sich niemals mit etwas Ungerechtem oder Schlechtem abzufinden vermochte, und für seinen Geist, der sich immer auf derselben Höhe erhielt. Er ist einer von den Menschen, die zur Welt kamen, wie man eine Statue aus Bronze gießt." Nach einigen Worten über Ingres Herkunft und Vorstudien fährt Delécluze fort: „In der Schule war er einer der fleißigsten und diese Anlage, in Verbindung mit dem Ernste seines Charakters und dem Mangel an dem, was man in Frankreich ‚esprit' nennt, waren die Ursache, daß er sehr wenig Anteil nahm an allen den lärmenden Narrheiten, die sich um ihn abspielten; auch studierte er mit mehr Beständigkeit, ja Hartnäckigkeit als die meisten seiner Mitschüler." Nach der Schilderung von Ingres schon deutlich erkennbaren großen künstlerischen Qualitäten fügt Delécluze noch hinzu, daß schon damals alle Leute über seine großen Anlagen erstaunt waren und sogar sein Genie anerkannten.

„Wie aus Bronze gegossen", unveränderlich und unwandelbar in seinen Gesinnungen, so werden wir ihn bei Betrachtung seines Lebenslaufes immer wieder finden. Eine ganz starke Natur, sich selbst und andern treu, in Liebe und Haß ohne

Vergessen und Vergeben, dankbar und rachsüchtig, reif in der Jugend und in mancher Beziehung noch kindlich im Alter, ernst und abgeschlossen, aber hingebend und enthusiastisch, kalt und zugeknöpft Fremden gegenüber und in freundschaftlicher Zärtlichkeit überströmend zu denen, die er liebte. Wir besitzen genug Zeugnisse von seiner Hand, um ihn so zu erkennen. Zahlreiche Korrespondenzen sind erhalten und nach seinem Tode der Öffentlichkeit übergeben worden. Sein Äußeres zeigen die vielen Selbstporträte (Titelbild. Tf. 47, 70, 76). Er war nicht groß, aber kräftig gebaut, mit breiten Schultern; eine niedere, klare Stirne von dichtem Haar umrahmt, das ihm auch im Alter erhalten blieb, große dunkle Augen unter stark gewölbten Bogen, mit dem unverschleierten Blick des fast mißtrauisch jede Erscheinung Sondierenden, eine energisch vorspringende, leicht gebogene, gut dimensionierte Nase und ein nicht kleiner, schön geschwungener, sinnlicher und ausdrucksvoller Mund, ein energisches Kinn mit leichtem Grübchen und die breiten Backenknochen vom gut gezeichneten Oval der Wangenlinie umschlossen, charakterisieren in gleicher Weise jedes seiner Selbstbildnisse. Hätte er seine Phantasie in das Spiegelbild eingreifen lassen, so wären die Porträte verschiedener; in Ingres Natur lag es nicht, Paraphrasen über sein Äußeres zu schreiben oder irgendwelche andere Studien mit dem Sich-selbst-Konterfeien zu verbinden: er stand sich so kritisch-sachlich gegenüber wie allem, was er malte, wie jedem Ding in der Natur, und daß sein Äußeres wohlgestaltet war, bestätigen die Berichte der Zeitgenossen.

Seine Erfolge in der Schule Davids entsprachen seinem Talent und seinem Eifer, er wurde mit Preisen überschüttet und wenn, wie oft behauptet wurde, die Bilder eines zu selbständigen Schülers für David kein erfreulicher Anblick waren, muß er Ingres doch anerkannt haben. Ingres war zwei Jahre in der École des Beaux-Arts eingeschrieben, lebte vier Jahre in Paris, als er den großen Rompreis für sein Gemälde „Die Gesandten Agamemnons bei Achilles" (Tf. 1) erhielt. Kleinliche Mißgunst Davids hätte das zu verhindern gewußt, ja es ist unzweifelhaft, daß nur seine Förderung und Anerkennung des Schülers diesem zu seinem großen Erfolg verhelfen konnten. Doch außer dem offiziellen Preis trugen Ingres „Die Gesandten des Agamemnon" ein Lob ein, das er nie vergaß und das ihn oft trösten mußte, wenn ungerechte Kritiken ihm böse Stunden bereiteten. Der englische Bildhauer John Flaxmann, der in England und Italien durch seine Skulpturen, aber auch durch seine Zeichnungen zur Odyssee sehr bekannt war und größtes Ansehen genoß, sah das Bild bei der Konkurrenz in Paris und erklärte es für das stärkste Werk, das die französische Schule seit langem hervorgebracht habe. Dies Urteil macht dem Blicke des strengen Klassizisten große Ehre; es ist das Werk, in dem Ingres sich von der Schulung durch David freimachte und seinen eigenen

Stil fand. Ingres Sehnsucht nach Rom konnte aber trotz Verleihung des Preises noch nicht gestillt werden, der schlechte Stand der Staatsfinanzen verhinderte die Reise, die er erst im Jahre 1806 antreten konnte. Daß er Paris und seinen Lehrer David im besten Einvernehmen verließ, beweist die Widmung einer Zeichnung nach der „Belle Ferronnière" im Louvre mit der Schrift: „Dessiné par Ingres, élève de son cher maître David". Schweren Herzens hatte Ingres diese Jahre gewartet, indessen Freunde und Bekannte aus der Heimat gemalt, seinen Vater und junge Künstler porträtiert, das wundervolle, später umgearbeitete Selbstporträt (Titelbild) geschaffen und endlich auch noch den lohnenden Privatauftrag der Bildnisse der Familie Rivière (Tf. 3, 4, 5) und die Porträte Napoleons (Tf. 6 und 9) ausgeführt, bis endlich das Ministerium die Stipendien für die Preisträger flüssig machte.

Als der Salon von 1806 eröffnet wurde, war Ingres auf dem Weg nach Italien. Die Kritik fiel über den Abwesenden her wie über einen bösen Feind und Eindringling aus der Fremde, während sie es doch mit Davids bestem, preisgekröntem Schüler zu tun hatte. Ob David selbst in die Hetze eingriff oder ob die ihm treu ergebene Kritik sich von selbst gegen den großen Schüler zusammenscharte, um das Genie anzufallen, ist nicht geklärt. Aber wer das Walten der Kritik ein wenig historisch beobachtet, wird vermuten, daß sie, die ausschließlich zur Qual des Schaffenden erfunden scheint, keiner Anregungen von Seiten eines anderen Künstlers bedurfte. Nichts berechtigt uns, dem Louis David, der ein großer und vielseitiger Künstler und, obwohl ein politischer Wirrkopf und wenig konsequent in seiner Stellung zu Republik und Kaisertum, doch ein aufrichtiger, gerader, seinen Impulsen gehorchender Mann war, eine Niedrigkeit gegen den Schüler, mit dem er bis zu dessen Abreise verkehrt und gearbeitet hatte, zuzutrauen. Aber die Zusammenrottung der Nichtskönner und Nichtsversteher gegen einen großen Schaffenden — der Wallachen gegen einen Hengst, nach einem Worte Gautiers — entspricht so stark den damaligen Kritikergewohnheiten, daß man dabei weder an Konspiration noch an einen Inspirator denken muß. So schwer verständlich es für den Nachgeborenen erscheint, der klassische Ingres, der ruhige Könner, wurde immer wieder, nach größten Erfolgen und allgemeinster Anerkennung von den Kritikern getadelt, zerrissen, mit Schmutz beworfen. Wie haben sie ihn gequält! In allen Epochen seines Lebens sind sie wie die Wespen über die Früchte seiner Arbeit hergefallen, haben sich vergeblich bemüht, mit ihren Worten das zu zerstören, was unverletzlich ist und Dauer hat, Ingres Werk; aber es gelang ihnen, den Schöpfer zu kränken und ihm keinen seiner Erfolge, den der Anblick des Geschaffenen und die Anerkennung Verständnisvoller ihm brachten, ungetrübt zu lassen. Dieser heulende Chor begleitet die Geschichte von Ingres Werken.

Rom nahm langsam von Ingres Seele Besitz. Sein erster starker Eindruck war, als er bei Ostia das Meer erblickte; „nichts auf der Welt hat meine Bewunderung so sehr erregt", schrieb er an Forestier. Der Korrespondenz mit dieser Familie, die er als Bräutigam der Tochter Julie verließ, danken wir die meisten Nachrichten über seine erste Zeit in Rom. In der Villa Medici, die seit 1803 der Sitz der Académie de France in Rom war, bewohnte er das kleine Atelier von San Gaetano, das ihn um seiner Isoliertheit und herrlichen Aussicht willen beglückte; er berichtet über geplante Gemälde und über seine Kollegen, die ihm bis auf wenige Ausnahmen durch ihre kindische Art und Mangel an Erziehung unsympathisch waren. Auch sandte er zwei kleine runde Bilder mit Ansichten, die er von der Villa Medici aus aufgenommen hatte, an Julie Forestier. Als zufolge einer kleinen Palastrevolution der Direktor der Académie, Suvée, einen Schlaganfall erlitt, wehrte er sich gegen die Zumutung, Mitschuld daran zu tragen. „Wir verlieren einen guten Direktor und die Gesellschaft einen wackeren Mann", schrieb er an den Vater Forestier, „ich habe mit M. Suvée so gelebt, wie ich gewohnt bin mit ehrenhaften und guten Leuten umzugehen, und ich glaube, daß er so zufrieden mit mir war, wie ich mit ihm". — Die Größe der antiken Kunst, die Werke der Renaissance, das wunderbare Atelier und die Freiheit und Ruhe zur Arbeit beglückten Ingres. „Ich bin noch einmal neu belebt und mehr erfüllt denn je von meiner Kunst, besonders durch den täglichen Anblick aller dieser Meisterwerke, die mich begeistern und mir Gewissensbisse machen, daß ich in meinem Alter noch nicht mehr geleistet habe, da mich die Natur zum Maler und zu nichts anderem geschaffen hat. Es war zu lange, daß meine Möglichkeiten beengt waren und ich wie gebunden in einem Gefängnis lebte. Hier in Rom habe ich Gelegenheit zu schaffen wie nie, und ich könnte mir keine schönere wünschen." Den Forestiers fehlte das Verständnis für dieses Glück künstlerischer Bereicherung und Arbeitsmöglichkeit, sie drängten Ingres zur Heimkehr, der darauf mit Schroffheit antwortete, er könne nicht auf seine Arbeit in Rom, wohl aber auf die Hand des Fräuleins Forestier verzichten.

Wenn auch keines von den projektierten Bildern ausgeführt wurde, erfüllte Ingres doch mit der ihm eigenen Gewissenhaftigkeit seine Verpflichtungen als Stipendiat. Er sandte Bilder aller vorgeschriebenen Kategorien nach Paris, eine Kopie nach Raffael, zwei Akte und zwei Historien „Ödipus und die Sphinx" (Tf. 12) und „Jupiter und Thetis". Von anderen Arbeiten aus dieser Epoche kennen wir das wundervolle Porträt der M^me^ Devauçay (in Chantilly; Tf. 11 ist ein Entwurf dazu), der Freundin des französischen Gesandten beim Vatikan, Alquier; das Bildnis des Malers Granet (Tf. 10), eine Anzahl gezeichneter Porträte und eine Fülle von Studien zu den Historien. Die Absendung der vorgeschriebenen Bilder nach Paris hatte sich zu Ingres Leidwesen verspätet; er lag im Jahre 1810 häufig

zu Bett, von Asthma gequält und unbeweglich durch Rheumatismus, Krankheiten, die den unermüdlich Arbeitenden im Zuge seines langen Lebens immer wieder befielen und zu seiner Natur sonst fremden Ruhepausen zwangen.

Als im Jahre 1811 Ingres Zeit an der Académie de France abgelaufen war, ermöglichten ihm die politischen Verhältnisse in Rom zu bleiben. Eine Menge französischer Beamten war damals in den verschiedensten Funktionen in Rom, sie ordneten die Finanzen und das Steuerwesen, überwachten die Abgaben an Frankreich und die Kriegsgewinne der Armeelieferanten, und neben dauernden Stellungen gab es rasch wechselnde Kommissionen, die vom Rhein nach Rom kamen oder von Italien dorthin abgingen. Einer dieser Beamten, M. Marcotte, „Directeur des Eaux et des Forêts", wurde durch Gatteaux, einem Studienkollegen Ingres, der 1810 in Rom eintraf, zu ihm ins Atelier geführt und bestimmt, sein Porträt von Ingres malen zu lassen. „Je priai Gatteaux de me désigner un peintre, il hésitait entre Blondel et Ingres, heureusement son choix fut pour Ingres", notierte Marcotte, den von der Zeit dieses Porträts an eine innige, lebenslang dauernde Freundschaft mit Ingres verband, die durch verständnisvollste Teilnahme für dessen Kunst und die Kämpfe, die sie entfesselte, und auch durch den mit feinstem Zartgefühl im gegebenen Falle dargebotenen materiellen Rückhalt, für den Künstler größte Bedeutung gewann. Eine Fülle von Porträtaufträgen brachte die Verbindung mit Marcotte sogleich in Rom, so das Porträt des eleganten M. Bochet (Tf. 16), der 1811 sich noch als Incroyable gefiel, das Bildnis Cordiers mit den Ruinen von Tivoli im Hintergrund, an dem Granet mitgearbeitet haben soll, das des streng blickenden, beamtenhafte Trockenheit verratende des Domänendirektors Devillers (Tf. 18), das anmutige Bildnis der Schwester Bochets, M^me^ Panckouke (Tf. 17) und das des Malers Norvins, belebt durch eine Vorhangdraperie. Alle diese Bildnisse entstanden zunächst als Bleistiftstudien und viele andere wurden im Stift gedacht und vollendet. Als der Präfekt von Rom, Baron Camille de Tournon, in Ingres neues Atelier, Via Gregoriana 40, in der Nähe der Villa Medici kam, um das Porträt seiner Mutter (Tf. 19) zu bestellen, war die Position Ingres als erster Bildnismaler der französischen Gesellschaft in Rom anerkannt. Es ist dieses Bildnis der nicht mehr jungen Frau mit den großen, etwas hervorquellenden Augen das Imposanteste, das Ingres bis dahin geschaffen. Die Erscheinung und Haltung der mächtig wirkenden Aristokratin, die aufrecht, ihrer Stellung und Bedeutung bewußt, vor sich hinblickt, gaben Ingres Malerei eine neue Note; es ist sein erstes ausgesprochenes Repräsentationsbildnis.

Diese neun Jahre in Rom waren erfüllt von glücklichster Produktivität; außer einer Menge von Porträten, die sich an die eben erwähnten Aufträge anschlossen, entstanden bedeutende Kompositionen: „Romulus besiegt Acron", „Der Traum

Ossians", „Raffael und die Fornarina", die „Sixtinische Kapelle" (Tf. 23 Skizze hiezu), „Tu Marcellus eris" (Tf. 31), „Don Pedro von Toledo küßt den Degen Heinrichs des IV.", „Die Verleihung des goldenen Vließes an den Marschall von Berwick", „Rogier befreit Angelica" (Tf. 29 Skizze hiezu), die beiden Fassungen der „Francesca da Rimini", „Schlüsselübergabe an Petrus" und „Die große Odaliske" (Tf. 22). Und während dieser umfassenden Arbeiten, neben denen noch kleine Bilder, gezeichnete Porträte, Entwürfe und Studien für später oder nie ausgeführte Bilder einhergehen, entfalteten sich die für sein ganzes Leben wichtigsten Beziehungen Ingres zu anderen; er gewann Freunde, die ihm Zeit seines Lebens treu blieben wie Gatteaux und Marcotte, er verlobte sich mit Fräulein Laura Zoega, der Tochter eines berühmten dänischen Archäologen, um auch dieses zweite Verlöbnis später aufzuheben, und heiratete schließlich Madeleine Chapelle, die ihm viele Jahre hindurch die verständnisvollste, liebreichste und beglückendste Gefährtin war. Der Chef der kaiserlichen Kanzlei, M. Moissony de Lauréal, war mit einer Cousine von Madeleine Chapelle verheiratet, und in freundschaftlichem Verkehr mit Ingres stehend, erinnerte sich das Ehepaar dieser Verwandten, die einen kleinen Modistenladen in Guéret besaß und schlug sie dem Künstler zur Gattin vor. Am besten unterrichtet uns über die Aufnahme dieses Eheprojektes und die kluge und heitere Persönlichkeit der Braut ein entzückender Brief, den diese vor ihrer Abreise zur Vermählung nach Rom an eine Freundin schrieb.

„Guéret, den 30. August 1813.

Du hältst mich, meine liebe Freundin, gewiß für sehr nachlässig, daß ich solange zögerte, Dir zu antworten, der Grund aber ist, daß große Dinge auf dem Spiele standen und ich Dir nicht schreiben wollte, bevor diese ganz entschieden waren. Du möchtest schon wissen, wovon die Rede ist? Nur einen Augenblick Geduld, ich werde es Dir sagen.

Ich habe Dir den Auftrag gegeben, mir einen Mann zu suchen, aber Du denkst nur an mich, wenn Du mich siehst. Ich muß Dir gestehen, ich begann die Geduld zu verlieren, als ich mich daran erinnerte, was Du mir anläßlich Deiner Verheiratung schriebst, daß für ein altes Mädchen und für alten Käse auch die Zeit komme. Ich habe mich beruhigt, als man mir eines schönen Tages aus Rom schrieb, daß man genau das gefunden hätte, was ich brauche. Du kannst Dir die Freude vorstellen, die mir das bereitete, und sie hat mich um zehn Jahre verjüngt, so daß ich jetzt nicht älter aussehe als zwanzig. Jetzt aber sprechen wir vernünftig, wenn ich es kann; es fällt mir ziemlich schwer, wie ich zugeben muß.

Es ist also tatsächlich wahr, meine Gute, daß ich heiraten werde, vorausgesetzt, daß mein Vater einverstanden ist; ich beauftrage Dich damit, seine Zustimmung

und seinen Segen zu verlangen. Ich wäre gerne gekommen, beides selbst zu holen, aber das ist unmöglich, der Besuch bleibt für nächstes Jahr und ich hoffe sehr, ihm dann seinen dritten Schwiegersohn zu bringen . . . ach, ist das ein hübscher Junge! Ich habe Dir immer gesagt, daß ich einen sehr hübschen Mann will, ich sende Dir bestimmt sein Bild, es wird mit dem ersten Brief kommen.

Jetzt möchtest Du sicher wissen, was er ist. Ich will es Dir sagen: er ist Maler. Nicht ein Anstreichermeister, nein, ein großer Maler von Bildern, ein großes Talent. Er erarbeitet sich zehn- bis zwölftausend Livres jährlich; Du siehst, daß man damit nicht Hungers stirbt. Er hat einen guten Charakter, ist sehr sanft; er ist kein Trinker, kein Spieler und kein Schürzenjäger; er hat keine Fehler, die man fürchten müßte; er verspricht, mich sehr glücklich zu machen und ich glaube das gerne.

Du glaubst, ich werde in Guéret heiraten, durchaus nicht, meine Liebe! Das geschieht in Rom, hörst Du wohl, in Rom. Ich werde Italienerin, ich werde bei meinen Cousinen wohnen; ihnen werde ich mein Glück zu verdanken haben.

Mein Vater muß die Güte haben, mich bei den Stadtbehörden anzumelden und aufbieten zu lassen, und sodann seine Zustimmung, mein Taufzeugnis und den Totenschein meiner Mutter zu schicken. Ich sende Dir ein Zeugnis vom Bürgermeister von Guéret, damit keine Verzögerung entsteht. Das Ganze ist an meinen Vetter Lauréal zu adressieren und in ein Couvert zu geben, das die folgende Adresse, die seinige, trägt: „M. Moissony de Lauréal, Kanzleichef am kaiserlichen Hof in Rom, Département du Tibre". Jetzt den Namen und die Vornamen meines künftigen Gatten: Jean-Auguste-Dominique Ingres. Er ist vierunddreißig; Du siehst, wir passen gut zu einander.

Es trifft mich schwer, daß ich nicht nach Chalon kommen kann, aber ich muß am 14. September nach Lyon abreisen, wo man mich abholt, um mich von dort nach Rom zu bringen. Mein Zukünftiger ist in Rom. Du siehst, wir machen einander den Hof auf ziemlich große Entfernung.

Ich habe mein Geschäft an M^lle^ Aubry abgetreten und habe nichts mehr zu tun, als mich mit meinen Reisevorbereitungen zu beschäftigen. . . Ich lade Dich nicht zur Hochzeit ein, denn Du kämst doch nicht. Wir rechnen damit, daß wir unseren ständigen Aufenthalt in Paris nehmen werden, zusammen mit meinem Cousin Lauréal und meiner Cousine Joséphine, die auch heiraten wird und zwar am selben Tage wie wir. . . Lebwohl, meine Liebe, küsse meinen Vater herzlichst und sage ihm, daß ich glücklich sein werde. Ich wäre es noch weit mehr, wenn ich das Glück hätte, Euch alle um mich zu haben.

Lebwohl, ich umarme Euch alle, die ich liebe.

Madeleine."

Ein Jahr später hatte sich alles verändert. Der Sturz Napoleons beendete auch die Herrschaft der Franzosen in Rom, die Beamten kehrten in ihre Heimat zurück, das Porträt der M^me^ de Sennones (Tf. 24) war das letzte, das Ingres für einen hochgestellten französischen Funktionär in Rom auszuführen hatte. Der König Murat von Neapel, dessen Macht noch ein kurzer Aufschub vergönnt war, berief im Jahre 1814 Ingres, um ein Bildnis der Königin Caroline in halber Lebensgröße zu malen. Dieses Bild teilt das Schicksal der im Jahre 1809 vom König bei Ingres erworbenen „Dormeuse" — beide Bilder sind verschollen. Die großen Porträtaufträge waren nun nicht mehr zu haben, das einträglichste, was sich Ingres bot, waren die gezeichneten Bildnisse, für die er Aufträge in Hülle und Fülle erhielt. Es war besonders unter den Engländern Mode geworden, sich bei ihrem Aufenthalt in Rom von Ingres mit seinem zarten, klaren und unerbittlich genau die Natur wiedergebenden Stift, porträtieren zu lassen. Er selbst sagte, daß er „une quantité immensurable de portraits d'Anglais, de Français et de toutes les nations" gezeichnet habe und daß es Lord North als erster gewesen, der ihm gesessen und so zufrieden mit seinem Bildnis war, daß er die ganze englische Kolonie in Rom zu ihm sandte. Die beiden bedeutendsten Porträtzeichnungen dieser Epoche sind das Gruppenbildnis der Familie Lucien Bonaparte, das bis jetzt der Abbildung nicht zugänglich gemacht wurde, doch von dem Besitzer, Graf Josef Napoleon Primoli, dem Louvre bestimmt sein soll, und das ganz außerordentliche Blatt, das die Familie Stamaty darstellt (Tf. 28). Der Vater Stamaty war griechischer Abstammung, aber Franzose geworden und lebte als französischer Konsul in Civita-Vecchia; er steht in der Mitte des Blattes, das Oberhaupt der Familie, seine Frau und drei Kinder überragend; eine entfernte Ähnlichkeit mit Goethe läßt ihn imposant und überlegen erscheinen, die hübsche noch jugendliche Frau blickt mit dem Anflug eines Lächelns vor sich hin, ihr jüngstes Kind an sich ziehend, der heranwachsende Sohn und das junge Mädchen am Klavier, die Schülerin Ingres in der Malkunst, sind mit liebevoller Objektivität, ihrer Eigenart gemäß, dargestellt. Kompositionell steht dieses Blatt noch höher als die verwandte Zeichnung der Familie Forestier (Tf. 7); das Hochformat bindet die Figuren stärker, die Stellung des Vaters ergibt einen dominierenden Mittelpunkt. Es hat sich bei den Nachkommen des Konsuls Stamaty die Meinung erhalten, daß Ingres mit 200 Frs. für dieses Gruppenbildnis bezahlt wurde. Es erweist diese Tatsache, daß wir uns die Preise, die Ingres für seine gezeichneten Porträte erzielen konnte, nicht zu hoch vorstellen dürfen; später einmal, als Ingres Direktor der Akademie in Rom war, äußerte sich Madeleine Ingres zu seinen Schülern, daß es Zeiten gegeben, wo er gerne 20 Frs. für eine Bildniszeichnung genommen hätte. Doch hat Ingres nie wirkliche, andauernde Not des täglichen Lebens gekannt. Seine hingebende, anspruchslose,

ihn bewundernde, nur für ihn lebende Gefährtin hat es ihm immer leicht gemacht, mit Wenigem zurecht zu kommen und sie hat es ihm wohl mit keiner Silbe verraten und mit keiner Miene zu verstehen gegeben, daß sie sich die materielle Seite ihrer Existenz anders gedacht hatte. Gingen doch die guten Jahre der römischen Zeit mit ihrem ersten Ehejahr zu Ende und das verhängnisvolle Jahr 1814 traf die beiden Ingres doppelt: ein heiß ersehntes Kind starb bei der Geburt und der Tod des Vaters legte Ingres materielle Verpflichtungen gegen seine Mutter und Geschwister auf. Eine schöne Zeichnung von Ingres Mutter gibt Zeugnis von ihrem Aufenthalt bei dem großen Sohn, eine Zeichnung und ein nicht ganz vollendetes Bild haben uns Madeleines Erscheinung (Tf. 21) in ihren ersten Ehejahren erhalten.

Doch Ingres wurde in Rom nicht übersehen, schon im Jahre 1816 wandte sich der Maler Charles Thévenin, der 1816-23 Direktor der Académie de France war — auch seine Erscheinung ist von Ingres Stift festgehalten — an das Ministerium des Innern in Paris, um die Aufmerksamkeit der heimischen Behörden auf einige französische Künstler, die außerhalb der Villa Medici in Rom lebten, zu lenken. Er sprach dabei ausführlich über Ingres. Dieser sei mit einem feinen und zarten Gefühl begabt, seine Malweise sicher und sorgfältig, bis jetzt habe ihm die Gelegenheit gefehlt zu zeigen, wieviel er könne. Es liege der Regierung ob, einem solchen Talent, das durchaus originell sei und sich abseits ausgetretener Pfade bewege, die Möglichkeit zur Entfaltung zu geben; in letzter Zeit habe er zwei kleine Gemälde von höchster Feinheit ausgeführt; er erwäge wohl ein Werk von größerer Bedeutung, aber dazu brauche er Ruhe und Sorgenfreiheit, die ihm der Mangel an Vermögen nicht gewähre; er bedürfe der Unterstützung und der Ermutigung und verdiene in jeder Hinsicht die wohlwollende Aufmerksamkeit der Regierung.

Dieser Appell wurde wiederholt, als der Graf Blacas auf seine Kosten die Kirche SS. Trinità dei Monti restaurieren ließ und man zur Ausschmückung die Pensionäre der Villa Medici heranzog. Der Auftrag, den Ingres erhielt, die „Schlüsselübergabe an Petrus", wurde aber nicht, wie es ursprünglich hieß, al fresco gemalt, sondern es entstand das Leinwandbild, das später in den Louvre kam. Dem Grafen Blacas dankte es Ingres dann noch, daß sein Bild „Roger befreit Angelica", das er in Arbeit hatte, für die persönliche Sammlung Ludwigs XVIII. erworben wurde. Aber dieser Erfolg verurteilte ihn dazu, eine bittere Pflicht auf sich zu nehmen: er mußte im Pariser Salon ausstellen. Nach einer Pause von fünf Jahren erschien er wieder auf der Jahresausstellung mit dem Bild für den König, der großen Odaliske (Tf. 22) und mit dem Bilde „Der Marschall Berwick und Philipp V." „Ich hoffe, daß sie Ihnen gefallen", schrieb er seinem Freunde Marcotte, „sie werden eine Beute wütender Hunde sein! Gott mit ihnen!"

Er hatte richtig vorausgesehen; wie im Jahre 1806 und 1814 fiel man über seine Bilder her. Ein Kritiker warf ihm vor, die alten Meister falsch verstanden zu haben, ein anderer, daß er sein schönes Talent durch Nachahmung Peruginos verderbe. Ein Dritter meinte, Ingres Bilder wären nicht bemerkenswerter als die meisten anderen, deren Schöpfer sich durch Absonderlichkeiten Erfolg verschaffen wollen; er sei ein geschworener Feind aller modernen Kunst und habe sich mit seltenem Talent die Trockenheit, Ungeschlachtheit und Einfältigkeit der Gotik zu eigen gemacht. Ein besonders witziger Kopf ließ den Schatten Diderots folgendermaßen sein Urteil über Ingres abgeben: „Ein Mann, den sein Talent empfehlenswert gemacht hätte, suchte, beherrscht von Originalitätshascherei, neue Wege; er hat sich verirrt und es sind die Früchte dieser lächerlichen Irrwege, die wir vor Augen haben. M. Ingres dachte, daß die Malerei des XII. und XIII. Jahrhunderts noch die Mode von heute sei oder es wieder werden könne." Diderots Schatten führte noch aus, daß alle Figuren auf Ingres Bildern violett seien, oder gelblich oder bläulich, je nachdem von welcher Seite man sie betrachte. Er schließt sodann, daß er sich über den Künstler selbst nicht im klaren sei, einen starken Keim von Talent in diesen Werken sehe, im Augenblick sei er bereit „Bravo" zu rufen, aber wenn er nochmals hinsehe, müsse er sagen: „eigenartig und manieriert". — Schon 1807 hatte Ingres in einem Briefe an Forestier zu den schlechten Kritiken und zu dem Vorwurf, daß er „gotisch" male, Stellung genommen. Dieser Brief ist wichtig für das Wesen des Künstlers, für seinen Ernst und seine Unbeugsamkeit.

„Ich bin", schreibt er, „mehr denn je auf dem einzig richtigen Weg, den ich mir vorgezeichnet habe, und habe keine andere Idee als die der Vervollkommnung; ich bin unbeugsam und unfähig zu jeder Art von Entgegenkommen für den allgemein herrschenden, schlechten Geschmack, selbst bei denen, die — ich wage es zu sagen — das Beste leisten! Ich bin der Ratschläge müde, die man mir gibt. Ich will nichts mehr davon hören, sie mögen sie für sich behalten, da sie sie gut finden. Für mich will ich nur mich selbst! Es ist nicht möglich, daß ich eines Tages plötzlich ‚gotisch' wurde, sondern es ist eher der Vergleich mit der Nachbarschaft ihrer schlaffen und kraftlosen Malerei, der selbst Kenner meine Werke irrtümlich beurteilen und für ‚gotisch' ansehen läßt, was streng und edel ist. Ja, so spreche ich von meinen Werken. Ich kann sie mir gut ins Gedächtnis rufen, ich sehe nichts Gotisches darin und es fehlt ihnen, um vollendet zu sein, nichts anderes, als eben jene Vollkommenheit, die sie gotisch nennen."

Stolz und bescheiden, seines Wertes den Zeitgenossen gegenüber bewußt, aber voll Respekt vor den großen Meistern der Vergangenheit, so erscheint uns Ingres in diesem Ausbruch verletzter Gefühle, so finden wir ihn jedesmal, wenn die Kleinheit der anderen seine Werke nicht erfassen kann. Vereinzelte Anerkennung

tat ihm wohl und bewahrte ihn vielleicht vor gänzlicher Verbitterung. Wie einst Flaxman sich gegen die anderen stellte, so urteilte jetzt Gérard, der Modeporträtist in Paris, in einem Brief an Thévenin, entgegen der allgemeinen Meinung, sehr günstig über Ingres Bilder. Und von den Malern Forbin und Vernet sagte Ingres selbst, daß sie vor Bewunderung geschrieen hätten, als er ihnen seine „Schlüsselübergabe an Petrus" zeigte.

Noch vier Jahre verlebte Ingres in Italien, in der Fremde, also — trotz Raffael und der Antike — in der Verbannung; denn für den geborenen oder gewordenen Pariser ist alles außerhalb Frankreichs Kapitale Exil, so wie dem Römer nur in der urbs das Dasein lebenswert erschien. Jugenderinnerungen und das Gefühl der Anhänglichkeit an die Heimatstadt veranlaßte Franzosen wohl zu Stiftungen — wie wir das auch bei Ingres sehen werden — aber höchst selten zum Aufenthalt in der Provinz, von der aus sie ihren Weg nach Paris, in die Welt, begonnen hatten. Diese vier Jahre in Florenz (1820—1824) verlebte Ingres im Kreise weniger Freunde inmitten seiner Bilder. Es war eine sorglose, arbeitsreiche Existenz, über die uns zahlreiche ausführliche Briefe an Gilibert, einen Jugendfreund in Montauban, unterrichten.

Der Direktor der Akademie in Rom, Thévenin, der sich auch schon früher um Ingres Förderung bemüht hatte, wandte sich in einem warmen Schreiben an das Ministerium des Innern, um Ingres einen umfangreichen Auftrag zu verschaffen; doch während sein Schreiben nach Paris unterwegs war, traf die Nachricht des Ministers bei Ingres ein, daß er mit einem Altarbild für die Kathedrale von Montauban beauftragt sei; über Gegenstand und Format des Bildes möge er sich mit dem Präfekten des Departements Tarn-et-Garonne ins Einvernehmen setzen. Das Bild, das entstand und für Ingres in mannigfacher Weise von größter Bedeutung wurde, ist das „Gelübde Ludwigs XIII." (Tf. 33). Zahlreiche Vorstudien für die einzelnen Figuren sind uns im Musée Ingres erhalten (Tf. 34, 35), ein erster bildmäßiger Entwurf befindet sich ebenfalls dort. Drei Jahre arbeitete Ingres an diesem großen Werk, das im Salon von 1824 ausgestellt wurde.

Ingres wohnte längere Zeit in Florenz bei dem Bildhauer Lorenzo Bartolini, einem Studienfreund und Ateliernachbarn aus Paris, von dessen Talent er ganz Außerordentliches hielt. Bartolini war mit Aufträgen für Porträtbüsten und Grabmäler so überhäuft, daß er ein schönes Haus führen und Ingres samt seiner Frau gerne und lange beherbergen konnte. Ingres schrieb am 20. April 1821 an Gilibert: „Höre, wie wir bei Freund Bartolini leben. Wir stehen um sechs Uhr auf, trinken gemeinsam um sieben Uhr Kaffee und trennen uns dann, um den ganzen Tag in unseren Ateliers zu arbeiten. Man trifft sich um sieben Uhr abends zum Speisen, ein Augenblick der Ruhe und des Plauderns bis zum Beginn des Theaters, wohin

Bartolini jeden Tag seines Lebens geht. Wir treffen uns am nächsten Tag zum Frühstück, und so geht es alle Tage. Dieses gleichmäßige Leben ist in Wahrheit das richtige für Künstler, die sich nur ihrer Kunst widmen. Sonst ist hier nur noch ein befreundetes französisches Haus, wo wir häufig die Abende verbringen, das ist alles." Er ladet Gilibert ein, dies ruhige Leben mit ihnen zu teilen und verspricht ihm gemeinsames Musizieren, sie könnten Quartette spielen, „car notre ami travaille la quinte"; offenbar ist mit dem Bratschenspieler Bartolini gemeint. „Meine gute Frau", fährt Ingres im Briefe fort, „beschäftigt sich ruhig mit ihrer kleinen Wirtschaft und ist immer sehr glücklich mit mir und ich mit ihr. Mein Atelier ist gestern fertig geworden und ich versichere Dir, ich werde darin nicht schlafen. Ich bin fast vierzig Jahre und ich habe bis jetzt viele Werke geschaffen; genaueste Sparsamkeit und Ordnung haben unsere kleine Wirtschaft geregelt, die man — ich wage es zu sagen — als vorbildlich bezeichnet." Und trotz allem besaß er, wie er genau ausführt, damals an Möbeln und anderen Wertgegenständen nicht mehr als 150 bis 160 Louisdors. Gewiß war das nicht viel, und der seiner Leistungen bewußte Künstler — „meine Arbeiten sind mindestens, allermindestens so gut wie die der andern, wenn sie nicht in höherem Sinn vollkommen genannt werden können" — konnte mit Recht darauf hinweisen: „Verdienstgier hat mich niemals dazu gebracht, die Sorgfalt zu verringern, die ich meinen, in einer den Modernen fremden Art und Weise entworfenen und ausgeführten Arbeiten widme".

Der Hinweis auf diese Verhältnisse ist nur zu begreiflich; Bartolini, der Ingres als der bedeutendste Bildhauer der Epoche erschien, bezog ein großes Einkommen aus seiner künstlerischen Tätigkeit, auch Ingres hätte das Gleiche gebührt, er empfand das deutlich, ohne daß diese Erkenntnis ihn beherrscht oder niedergedrückt hätte. Von der Unwissenheit und Dummheit des Publikums sagt er im selben Jahre in einer Notiz: „Wahrhaftig, all diese Leiden und Qualen ähneln den süßen Qualen Verliebter, oder besser den mutig getragenen, zärtlichen Leiden der Mutterschaft. Ein Erfolg, ein wenig Ruhm und vor allem ein einigermaßen beruhigtes Gewissen — und man nimmt das geliebte Leid wieder auf sich." Eine andere Betrachtung (aus dem Jahre 1818), die sich damit beschäftigt, wie wenig seine Bilder ihm eintrügen, da er male um gut zu malen und man dazu Zeit brauche, schließt er mit den Worten: „Doch meine Philosophie, mein gutes Gewissen und die Liebe zur Kunst halten mich aufrecht und geben mir, vereint mit den Eigenschaften meiner ausgezeichneten Frau, den Mut, mich so ziemlich glücklich zu fühlen". Dieses Gewissen, das Gewissen des Künstlers, der sich immer völlig sicher fühlen muß, in jedem seiner Werke, ja in jeder Studie alles geleistet zu haben, was ihm möglich ist, hat ihm nie Ruhe gelassen und

ist wohl die Ursache für die erstaunliche künstlerische Gleichwertigkeit aller seiner Werke.

Ein schönes Bildnis Bartolinis entstand 1820: ein selbstbewußter, eleganter Mann in der Sicherheit seines Erfolges, einer der seit seiner Jugend anders geworden, seit dem Porträt aus der gemeinsamen Studienzeit von 1804, das noch den schlanken Schwärmer mit dem in blaue Fernen gerichteten Phantastenblick zeigt. Anders verhält es sich mit Ingres Zeichnung seiner selbst, die er 1822 seinem Freunde Marcotte widmete; er erscheint hier ein wenig reifer, voller im Gesicht, aber unverändert in der des Zuschauers nicht achtenden Haltung, mit dem scharfen Blick des nach innen Konzentrierten, der sich zögernd, fast mißtrauisch-forschend von seinen Gedanken und Visionen abwendet, um die Umwelt ins Auge zu fassen. Von seinen Freunden der florentinischen Jahre geben uns Ingres Bildniszeichnungen eine Vorstellung; es finden sich die beiden Thomeguex, Leblanc im Radmantel mit dem Zylinderhut (Tf. 32) und das Porträt seiner Frau, das Ingres außerordentlich anzog und beschäftigte, wie die zahlreichen erhaltenen Bleistiftskizzen dazu beweisen.

Im Salon von 1824 sollte Ingres Bild, das „Gelübde Ludwigs XIII." ausgestellt werden. Große Seelenkämpfe und Qualen gingen diesem Ereignis voraus. Sollte er so viele von seinen Werken ausstellen als möglich? Ingres dachte an den Vergil, Heinrich IV. und seine Kinder, an den Tod Leonardos, an Francesca da Rimini und an eine der Badenden; dann wieder lockte es ihn mehr, nur einzig und allein mit dem großen „Voeu de Louis XIII." vertreten zu sein. Würde das Bild rechtzeitig eintreffen? Oder konnte die Eröffnung des Salons verschoben werden? „Werden wir ein Kunstwerk zu sehen bekommen? Sie wissen, ob ich welche zu schaffen vermeine und wie sehr ich davor zittere, mich öffentlich zur Schau zu stellen! — — Ich fühle mich durchaus nicht ruhig und wenn mein ganzes Leben so ruhelos und peinvoll wäre wie mein gegenwärtiges, gäbe es keinen unglücklicheren Menschen als mich." Diese verzweifelte Stimmung schlug, noch bevor irgendwelche Entscheidungen getroffen waren, ins Gegenteil um, als ihm eine Ehrung zuteil wurde, die er in keiner Weise erwartet hatte. Die Académie des Beaux-Arts ernannte ihn durch ihren Sekretär Quatremère de Quincy zum korrespondierenden Mitglied und so wie er mit seinem impressionablen südlichen Temperament die Floskel, die Académie biete ihm diesen Titel als „témoignage de son estime" an, wörtlich nahm, so glaubte er auch, daß nunmehr alle prinzipielle Gegnerschaft gegen ihn vorüber sei, da der geistige Führer des extremsten Davidschen Klassizismus, Quatremère de Quincy, ihm seine Hochachtung ausgesprochen hatte. „Also, jetzt habe ich kein Recht mehr, mich über die Menschen zu beklagen!" ruft er aus, der reichlich Anlaß gehabt hatte, sich über die Menschen zu

beklagen und von diesem Recht auch Gebrauch gemacht hatte. Und wenn dieser plötzliche Wandel in der Stimmung Ingres sich vernunftmäßig nicht begründen läßt und wenn auch die Gegnerschaft gegen Ingres nur vorübergehend zum Verstummen gebracht wurde, so hatten sich die Zeiten doch geändert. Der Boden in Paris war für seinen Erfolg bereitet, man verschob die Eröffnung des Salons seinetwillen auf den 25. August, Thévénin lobte Ingres als Maler religiöser Gegenstände, Forbin und Granet machten Stimmung für ihn, Guérin, der sich 1822 nach Rom begab, um sein Direktorat der Akademie anzutreten, erzählte voller Bewunderung von einem Besuche im Atelier Ingres und das Lob des kürzlich verstorbenen Géricault verhalf ihm noch post mortem zu einem Auftrag von Coutan, der mit dem eben Verstorbenen eng befreundet gewesen war. Aber Ingres brach die Brücken hinter sich nicht ab, er ließ seine Frau in Florenz bei den Freunden und reiste allein mit dem notwendigsten Gepäck, begleitet von einer großen Blechröhre, in der er sein Bild verstaut hatte. Am Ende ergab sich noch eine Verspätung durch einen Unfall auf der Reise, der eine Rentoilage des Bildes nötig machte. Endlich am 12. November hing es an Ort und Stelle.

Ein Sturm von Begeisterung brach los, Ingres war der Held des Tages. Er war es, der die Kunst und die Schönheit gerettet hatte, er zeige, was Harmonie und Stil seien; man entdeckte, daß er wie die alten Meister male, aber nicht mehr gotisch, sondern als ein wiedergeborener Raffael. Was zu diesem Wandel in der allgemeinen Meinung geführt hatte, ist leicht zu erkennen, wenn man bedenkt, daß in diesem Salon Delacroix, der 1822 mit seiner Dantebarke unliebsames Aufsehen erregt hatte, das Massaker von Scio ausstellte. Um einen neuen Mann zu verwunden, wurde Ingres die gerechte, lange vorenthaltene Anerkennung zuteil. Er hat später die Bedeutung dieser Erfolge erkannt und sich vollständig von den jährlichen Ausstellungen zurückgezogen; damals aber nahm er seinen Erfolg gutgläubig hin und richtete sich an ihm auf. Er hatte Freundschaft und Förderung in Italien erfahren, nun aber installierte er sich daheim, er war berühmt, er hatte Paris und damit die Welt erobert. Als er nun auch in seiner Vaterstadt anläßlich der Enthüllung des für sie bestimmten Altargemäldes wie ein Halbgott mit Versen und Musik gefeiert wurde, als ihm zu Ehren ein großes Bankett und ein Ball gegeben wurden, da glaubte er unantastbar und unverletzlich geworden zu sein. Er war endlich auf der Höhe, seine zähe Arbeit war nicht umsonst gewesen, das gestrenge Gewissen, das ihn quälte und immer wieder das Fertigwerden seiner Werke hinausschob, hatte seine „récompense“ gefunden, er war anerkannt.

Eine andere große Genugtuung wurde Ingres 1825 zuteil. Zwei Plätze in der Akademie wurden frei, der Girodets, um den sich Thévénin mit Zustimmung Ingres bewarb; denn dieser wartete auf den Fauteuil seines größten Gegners,

seines „Anti-moi“, wie er ihn nannte, auf den Sitz Vivant-Denons, des Generaldirektors der Museen. Der Tod dieses Gegners, den er seit 1806 ingrimmig haßte, war eine große Befriedigung für den Künstler; seinen Platz in der Akademie einzunehmen, erschien ihm wie eine nachträgliche Rache, die das Schicksal an seiner statt nahm. „Ich hätte vielleicht nicht den Mut gehabt, mich zu rächen,“ soll er geäußert haben, „aber glücklicherweise bin ich es nun doch.“ Wir entnehmen diese Bemerkung einem Briefe von M^me^ Paul Lacroix, einer Cousine Ingres. Sie schildert ihn als beredt und jähzornig. Er habe ihr erzählt, daß die Kritik ihn verrückt mache, daß man ihm viel Böses zugefügt habe und sein Gedächtnis so nachträgerisch sei, daß er sich wörtlich der geringsten feindseligen Äußerungen erinnere, die seit fünfzig Jahren gegen ihn gemacht worden wären. Er habe seine Feinde verabscheut und es habe ihm Freude bereitet, wenn ihnen Unglück zugestoßen sei. Er hatte Denons Leiche bis zum Grabe begleitet, um sicher zu sein, daß es nun mit ihm aus sei, und er empfand eine unaussprechliche Freude, als er sich zum erstenmal auf Denons Platz in der Akademie niederließ. „Et tout cela dit avec l'air doux qui est le sien“, schließt diese Schilderung.

Temperamentvoll bis zum Jähzorn, heftig und nachträgerisch im Haß, stark und dankbar in der Liebe, so sehen wir den großen Künstler und finden manch kindliche Züge, die dem Wesen des Südländers eignen und die oft zu Katastrophen führen, wenn gutgläubiger, durch Enttäuschungen nicht belehrbarer Optimismus oder hartes Nicht-Vergessen-und-Vergeben-Wollen in Frage kommt. Das Äußere des Menschen ist kein Zufall; wessen Züge und Ausdruck sich ein langes Leben hindurch nicht ändern, der wandelt sich auch im Innern nicht; wer sich wie Ingres immer gleich geblieben und auf der Höhe des Ruhmes sich ganz und gar eins fühlt mit dem armen jungen Provinzler, der stumm und schüchtern vor dem berühmten Lehrer stand, der fühlt auch die Kränkung von einst, als wäre sie heute geschehen; für den gibt es aus der Distanziertheit seiner Entwicklung keinen Rückblick mit verstehendem Lächeln, das in fast gleicher Weise dem einstigen Selbst und dem Beleidiger von damals gilt. Er kann nicht von der Warte eines Gereiften und Geläuterten auf seine Jugendirrtümer und deren Verurteiler in gleicher Weise herabsehen, die beide von seinem heutigen Ich gleichweit entfernt scheinen. Der Unveränderte und Unveränderliche fühlt die Kränkung von einst, als wäre sie ihm heute zugefügt worden; darum konnte Ingres Denon und anderen niemals vergeben, was sie ihm angetan hatten.

Als Ingres Ende 1825 ein Atelier für Schüler eröffnete, strömten ihm solche bald von allen Seiten zu und auch ursprüngliche Gegner wurden bekehrt, als sie mit Ingres Lehrmethode Bekanntschaft gemacht hatten. Er ließ zunächst nur zeichnen, zum Pinsel durften die Schüler erst nach langem Studium greifen. „Die Zeichnung

ist die Redlichkeit in der Kunst", soll er gesagt haben und bei einer anderen Gelegenheit, „Ich werde über meine Ateliertür schreiben: Zeichenschule und werde darin Maler heranbilden". Ganze Legenden bildeten sich um diese Schule, in der eine strenge Disziplin herrschte und in welcher der große Lehrer täglich seine Schüler aufsuchte um deren Arbeiten zu korrigieren. Amaury-Duval hat eine Schilderung dieses Lebens um und bei Ingres in seinem „Atelier d'Ingres" gegeben, Flandrins Briefe enthalten unzählige Beweise von Ingres Güte und Hilfsbereitschaft gegenüber Armut und Talent; er setzte sein Honorar herab oder erließ es oft ganz. Anläßlich der Zuerkennung des Grand-Prix schrieb Flandrin an seinen Vater: „Der gute Meister! Wie war er gerührt und mit welcher Freude schloß er mich in seine Arme. Herrgott, wie liebe ich ihn!". Jeden Sonntag empfing Ingres alle, die zu ihm kommen wollten, und gab Rat und Belehrung. Ein kurzer Brief Ingres charakterisiert seine Hilfsbereitschaft mehr als lange Aufzählungen.

„Mein Herr,

Sie bedanken sich für die Ratschläge, die ich Ihrem Herrn Bruder zuteil werden lasse; aber in der Tat, ich glaube nicht, daß ich die Ehre habe ihn zu kennen, außer er sei vielleicht der junge Mann, dessen Name mir unbekannt ist und der jeden Sonntag kommt, um mir seine Arbeit zu zeigen, und der wirkliche Begabung für die Malerei hat. Es ist eher an mir, mich für das Geschenk zu bedanken, das Sie mir vorige Woche sandten. Ich bitte Sie, meinen Dank und meine besten Empfehlungen entgegenzunehmen, Ihr ergebener Diener Ingres."

Wer der Empfänger des Briefes und dessen talentierter Bruder war, ist vollständig unaufgeklärt, bezeichnend bleibt nur für Ingres, daß er Teilnahme und Zeit für einen jungen Maler aufbrachte, dessen Namen er nicht einmal kannte. Selbst ein respektloser Spötter wie der frühverstorbene Maler Lefrançois, der sich nur ungern in Ingres strenge Zucht des zunächst Nur-Zeichnens begab, wurde bekehrt, erst zum Lehrer und dann auch zum Menschen Ingres. „Er macht oft kleine Szenen, bei denen es nichts zu lachen gibt; er ist ein kleiner Kerl von einem Mann, der mir bis zur Achsel reicht und der die lebhaftesten Augen der Welt hat." Schon nach einem Jahr aber durfte Lefrançois zu malen beginnen, er, der fünf Jahre bei Hersent gearbeitet, ohne etwas zu erlernen. Er schildert Ingres als Lehrer, wie er fortwährend, außer nach dem Modell, auch nach den großen Meistern zeichnen ließ, und dadurch dem Schüler die Notwendigkeit auferlegte, „d'en manger beaucoup". Lefrançois schrieb: „Seine Korrekturen stützt er mit großen Beispielen; er ereifert sich, wird leidenschaftlich und oftmals fehlt es dann seiner Sprache nicht an Enthusiasmus und Noblesse". Er war der erste, der sich entschloß, mit Ingres nach Rom zu gehen, als das Gerücht umging, er solle Direktor

der Académie de France in Rom werden. Eine Schilderung von Ingres Persönlichkeit gab er bei Besprechung dieser Eventualität: „Dieser Mann mit seinen dreiundfünfzig Jahren hat die ganze fieberhafte Aktivität eines jungen Menschen, er sagt oft, der Lehrer müsse der erste Schüler im Atelier sein und predigt durch sein Beispiel; er hat das echte Feuer des Südländers in seinem Künstlerenthusiasmus und seine Lektionen sind niemals kalt oder flau; er ist strenge im Interesse der Kunst, sanft und freundlich in allen Beziehungen zu seinen Schülern, leicht zugänglich; schließlich und endlich ist er ein Mann, dem als Lehrer begegnet zu sein ich für mein Glück halte und den ich mir zum Freund und Führer wünsche, sollte mir das Schicksal etwas Talent verliehen haben."

Eine der größten Aufgaben, die Ingres gestellt wurden, war die „Apotheose Homers", die als Deckengemälde im neunten Saal des neuen „Musée Charles X" für ägyptische und etruskische Altertümer im Louvre bestimmt war (Tf. 36). Ingres hatte das Thema selbst gewählt und die Arbeit im November 1826 begonnen. Er beklagte sich über die kurze Zeit, die ihm zur Verfügung stand, denn die Bilder mußten zur Eröffnung des Salons fertig sein, der trotz aller Verschiebungen spätestens am 4. November (1827) eröffnet werden mußte. Unzählige Zeichnungen bereiteten die Figuren vor; als der Plafond abgenommen wurde, damit Calamatta ihn stechen könne, verbesserte Ingres manches daran und begann die große Zeichnung des „Homère Déifié", die jetzt auch im Louvre zu sehen ist.

Der Erfolg bei der Kritik war wohl zufriedenstellend, doch als der König kam, das Museum zu besichtigen, hielt er sich im IX. Saal nicht auf und Ingres wurde nicht vorgestellt. Was der Grund für diese kränkende Übergehung war, ist nicht bekannt, vielleicht war ihm in dem Grafen Forbin, dem Generaldirektor der Museen, der früher sein Freund gewesen, ein Gegner erstanden. Hatte man ihn Karl X. vorenthalten, so wurde der nächste König Frankreichs, Louis-Philippe, in sehr nachdrücklicher Weise auf ihn aufmerksam gemacht. Als der König dem deutschen Maler Cornelius Versailles gezeigt hatte, sagte er zu ihm: „Frankreich hat auch große Künstler und Sie haben jetzt alle gesehen". „Majestät, der größte war nicht dabei", antwortete Cornelius. „Wirklich? Aber wer ist das? Wo ist er? Was hat er gemalt?" „Er hat die Apotheose Homers gemalt, er heißt Ingres und er ist in Rom." Von den vielen anerkennenden Lobsprüchen, die diesem Hauptwerk zuteil wurden, seien noch zwei erwähnt. Raoul-Rochette (Tf. 39), der Ingres Intentionen aus freundschaftlichem Verständnis genau kannte, schrieb, daß alles dazu führe, die Illusion einer antiken Malerei hervorzurufen, und so neu die Art sei, glaube man ein unversehrtes, eben entdecktes Fresko der Ruinen von Athen zu sehen. Bedeutsamer noch ist die Äußerung seines großen Rivalen Delacroix. Er sagte in der Ausstellung von 1855 zu Amaury-Duval, daß er das Decken-

gemälde des Homer, das ihm schon immer einen starken Eindruck gemacht habe, jetzt am Boden in der Nähe hätte studieren können: „Ich habe niemals eine derartige Ausführung gesehen; das ist gemalt, wie die alten Meister malten, mit nichts, und wenn man es von fern sieht, ist alles da." Nach der Exposition Universelle (1855) kam das Bild nicht mehr an die Decke, sondern wurde durch eine Kopie von Ingres Schülern, den Brüdern Balze und Michel Dumas, dort ersetzt. Es kam ins Luxembourg und von dort nach der üblichen Zeit in den Louvre.

Ingres hatte im Salon von 1827 noch das Porträt der Frau Marcotte de Sainte-Marie (der Schwägerin seines Freundes), dessen etwas verzogen-unzufriedener Gesichtsausdruck nur dem schwächlichen und leicht ermüdeten Modell, nicht der künstlerischen Wiedergabe zur Last fallen kann, und in den letzten Tagen seinen „Oedipus und die Sphinx" (Tf. 12) ausgestellt.

Für Frau Coutan malte er die sogenannte kleine „Baigneuse", eine zarte, fein gepinselte Wiederholung der großen aus dem Jahre 1808 mit Hinzufügung von sechs Figuren, Badende beim Entkleiden und Haremssklavinnen, so daß dieses reizvolle Bildchen (jetzt auch im Louvre) gleichzeitig die erste Vorstufe des späteren „Bain Turc" wurde. Aus einem Briefe an M^me^ Coutan, in dem Ingres sich für das im vorhinein gesandte Honorar bedankt, entnehmen wir eine interessante Nachricht. „Sie nehmen mir solchermaßen die Freude, Ihnen ein Andenken zu verehren; doch Sie werden mir gestatten, mich eines Tags dafür zu rächen, indem Sie von mir annehmen, was ich einzig und allein meinen Freunden vorbehalte: ein gezeichnetes Porträt." Alle die zahlreichen Bildniszeichnungen Ingres, die gerade in diesen Pariser Jahren so häufig entstanden, waren nicht, wie einst in Rom, bezahlte Aufträge Fremder, sondern sind die Wiedergabe von Freunden, im Bilde, ihnen als Geschenk gewidmet.

Das zweite Monumentalwerk Ingres in dieser Epoche war das „Martyrium des hl. Symphorius", das 1824 für die Kathedrale von Autun bestellt worden und das man schon 1827 zu sehen gehofft hatte, dessen Ablieferung aber, an keinen Termin gebunden, das Schicksal des „Voeu de Louis XIII" teilte und unzähligemal in jeder seiner wichtigen Figuren umgearbeitet wurde. In der Zeit, die Ingres dieser großen Komposition widmete, war ein mächtiges Ereignis eingetreten, dem der Meister teilnahmslos gegenüberstand: es hatte wieder einmal Revolution gegeben und Louis-Philippe war König von Frankreich geworden. Es scheint, daß diese Umwälzung sich bei Ingres nur eine Nacht hindurch bemerkbar machte und da auch nur ganz äußerlich. Die Künstler organisierten nämlich einen Nachtdienst im Louvre und als Ingres und Paulin-Guérin, die zusammen wachten, abgelöst wurden, befanden sie sich in einer hitzigen Debatte über Raffael.

Im Jahre 1833 war Ingres sodann, da sein Symphorius nicht fertig war, nur mit den Porträten der M^me^ Devauçay und dem des Bertin, des Gründers des „Journal des Débats" vertreten. Lob und Tadel prasselten hernieder, ein Spottgedicht verhöhnte die beiden großmeisterlichen Bildnisse, doch überwog die Anerkennung. Ingres Stellung war groß und unantastbar und wurde durch die Verleihung des Offizierskreuzes der Ehrenlegion damals auch offiziell anerkannt. Als aber im Salon von 1834 das endlich ausgestellte „Martyrium des hl. Symphorius" nach allen Regeln der Zunft von der Kritik verrissen wurde, konnte er diesen Schlag nicht verwinden; er beschloß, nie mehr im Salon auszustellen. Er lehnte den Auftrag ab, für Versailles ein großes Wandgemälde zu schaffen, die bevorstehende Ausschmückung des Pantheon lockte ihn ebensowenig wie der Auftrag, eine Krönung Mariae für Notre-Dame-de-Lorette zu malen; Ingres bewarb sich um die Stellung des Direktors der Académie de France in Rom. Sie wurde ihm zuteil, und nichts konnte ihn in Paris zurückhalten, nicht die persönlichen Freunde, nicht die Anerkennung so vieler Verständnisvoller, nicht die sich immer vergrößernde Zahl der Schüler. Er vollendete noch das Bildnis des Grafen Molé, das er während der Ausstellung von 1834 begonnen hatte, und begab sich 1835 nach Rom. Trotz dringendster Aufforderungen und der Bemühungen Gatteaux konnte ihm die Erlaubnis, dieses Bildnis im Salon von 1835 auszustellen, nicht abgerungen werden. Er verließ Paris in dem Jahre, das die Pariser Künstler mit großen, jeden Ehrgeiz befriedigenden, jedes Format bietenden Aufträgen überschüttete.

Es muß kein leichter Entschluß für Ingres gewesen sein, Paris zu verlassen und seine Stellung in Rom anzutreten. Er verschob die Reise öfters und änderte die Routen unter Vorwänden, die zu nichtig waren, um ihren Charakter als psychische Hemmungen zu verhehlen. Bald fürchtete er Schneestürme, bald räuberische Überfälle, endlich aber entschloß er sich und hatte mit seiner Frau und seinem Schüler Georges Lefrançois, der ihn begleitete, eine ausgezeichnete Reise, die in Mailand, Bergamo, Brescia, Verona, Padua und Venedig unterbrochen wurde. In Venedig sah er einen Jugendfreund, den Maler Leopold Robert wieder, der dort in einem Zustand schwerer Melancholie dahinsiechte.

Das Leben in der Villa Medici brachte ihm eine Fülle von Arbeit und Sorgen. Seinem Vorgänger Horace Vernet war eine ungeeignete Persönlichkeit für die Geschäftsgebarung zur Seite gestanden, so daß die Verrechnungen verworren waren, und es wäre Ingres Hitzkopf wohl nicht gelungen, die ihm selbst vor allem wünschenswerte Ordnung zu schaffen, hätte er nicht in M. Le Go eine geeignete Kraft zur Seite gehabt. Er arbeitete während der Jahre seines Direktorates in bestem Einvernehmen mit M. Le Go und hielt dessen schlanke, elegante Erscheinung in einer Bleistiftzeichnung fest. Der Bau der Villa Medici war arg be-

schädigt, die innere Einrichtung der Räume mehr als dürftig. Dieser Mängel nahm Ingres sich energisch an, es wurde gebaut und ausgebessert, Möbel beschafft und wie eine Mutter mühte sich M^me^ Ingres, es den Schülern in ihren Behausungen behaglich zu machen.

Tief verstimmt über den letzten Mißerfolg im Salon, vielleicht im Grunde seines Herzens bereuend, daß er eine solche Fülle ehrenvoller und künstlerisch befriedigender Aufträge von sich gewiesen, und deshalb mit sich selbst unzufrieden, wurde Ingres von einer schweren nervösen Depression ergriffen, die ihm die Arbeit an seinen Werken unmöglich machte. Um sich abzulenken und seine Muße irgendwie auszufüllen, unternahm er mit Lefrançois eine kleine Reise; sie besuchten Orvieto und Siena und Ingres kehrte in besserer Stimmung in die Villa zurück, als er sie verlassen hatte. Damals zeichnete er das Selbstbildnis mit der Widmung an seine Schüler als Dank für den silbernen Pokal, den sie ihm zum Abschied in Paris überreicht hatten (Tf. 47). Das Bildnis zeigt die wohlbekannten Züge, ungealtert und frisch, aber etwas gerundeter, weicher als frühere und spätere Selbstwiedergaben, den klaren, scharf auf den Beschauer gerichteten Blick. Auch ein wunderbares Bildnis seiner Frau zeichnete er in diesem Jahre; die wenigen sparsamen und zarten Bleistiftlinien ergeben einen Reichtum der Darstellung in Erscheinung und Ausdruck wie das sorgfältigst gemalte Porträt (Tf. 48).

Wen Ingres für sich gewonnen, der blieb ihm treu, seine Schüler aus Paris folgten ihm, soweit es ihnen möglich war, nach Rom, auch wenn sie kein verliehener Preis zu Pensionären der Villa Medici machte. Amaury-Duval, der Landschafter Edouard Bertin, die Brüder Paul und Raymond Balze, die Ingres bei seiner Abreise aus Rom bis nach Livorno aufs Schiff begleiteten — Lefrançois war das nicht mehr vergönnt, denn er ertrank 1839 beim Baden im Meer bei Venedig — Paul Flandrin, Decamps, obwohl er sich zu alt dazu dünkte, der knapp zwanzigjährige Chassériau und viele andere, weniger Berühmte, waren um ihn in Verehrung und Lerneifer. Ingres Weitherzigkeit ließ auch fremde Künstler in seine Aktsäle ein und nahm sich ihrer Zeichnungen an; der Berühmteste dieser Hospitanten ist der exzentrische Maler Wiertz, dessen Werke in Brüssel in einem eigenen Museum vereinigt sind. Eine anschauliche Schilderung von dem Leben in der Villa Medici danken wir Hébert, der im Jahre 1840 als Pensionär in die Villa einzog. Die zum geflügelten Wort gewordene Warnung seines Vetters Stendhal begleitete ihn zum Meister: „Prenez garde à la couleur chocolat!“ Dieses in ein Witzwort zusammengefaßte Urteil über Ingres als Koloristen konnte aber den jungen Mann nicht lange beirren. Sein erstes Zusammentreffen mit Ingres als Lehrer belehrte ihn eines Besseren. Hébert besaß eine starke Neigung

zum Genrehaften und nahm gerne seine Motive aus dem Leben der Bauern der Campagna — er errang später große Erfolge damit, es sei an Gautiers begeisterte Besprechung seiner „Malaria“ erinnert — Ingres aber war ein abgesagter Feind der Genredarstellungen, und darum rieten ihm seine Mitschüler, diese Studien zu verstecken, wenn der Meister ihn im Atelier besuchen würde. Der große Tag kam, Ingres erschien in elegantem Besuchsanzug, Gehrock, grauer Hose, Lackschuhen und Zylinder, und betrachtete die ihm vorgewiesene Studie eines antiken Hirten. Er setzte einiges aus, riet dann wohlwollend zur Ausführung und öffnete statt der Tür zum Vorraum die zum Schlafzimmer. Da hing eine große Studie eines braunen Jungen der Campagna, den Hut tief in die Stirne gezogen, die obere Gesichtspartie beschattend, eine der Genrefiguren, die man ihm hatte vorenthalten wollen. „Wer hat das gemalt?“ fragte er mit gerunzelten Brauen. „Ich, Herr Direktor“, stotterte Hébert. „Also das ist gut,“ sagte Ingres mit lauter Stimme, „und das da — im Atelier — ist schlecht!“ Hébert war bekehrt. „Er, alleingenommen, hatte einen umfassenderen Geist als alle seine einstigen, gegenwärtigen und zukünftigen Schüler zusammen“, schrieb er abschließend.

Das gesellschaftliche Leben in der Villa Medici war unter Ingres Direktorat meist den Pensionären gewidmet. Gelegentlich fanden größere musikalische Soiréen mit geladenen Gästen aus der besten Gesellschaft Roms, Künstlern, Diplomaten und vornehmen Durchreisenden statt. Jeden Abend fanden sich die Schüler im Salon Ingres ein, Donnerstag und Sonntag waren die Empfangstage für die Freunde aus der Stadt. Es wurde viel musiziert und hauptsächlich erklangen Beethoven, Mozart, Gluck, Haydn und Weber in den Sälen der Académie de France, denn Ingres Liebe galt der deutschen Musik fast ausschließlich. Ambroise Thomas, dessen Studienzeit bei Ingres Ankunft beinahe abgelaufen war, verlängerte seinen Aufenthalt in der Villa um ein halbes Jahr, um das Glück des Zusammenlebens mit dem neuen Direktor länger zu genießen; Liszt, den Ingres für M$^{me}$ d'Agoult gezeichnet hatte (jetzt im Besitze Siegfried Wagners; Tf. 50 und 56), erklärte sich bereit, für Ingres und seine Pensionäre zu spielen, Gounod war als zwanzigjähriger Schüler dort und musizierte allabendlich mit und für Ingres (Tf. 51). Er hat ihm in seinen „Memoires“ ein schönes Denkmal errichtet. „Aufrichtig, demütig und sich klein fühlend vor den großen Meistern, aber würdevoll und stolz gegenüber der Selbstgefälligkeit und dem Dünkel der Dummheit; väterlich für alle Pensionäre, die er als seine Kinder betrachtete und deren Können er mit eifersüchtiger Zuneigung gegenüber den Besuchern, wer immer sie waren, betonte: so war dieser große und vornehme Künstler, dessen wertvolle Unterweisungen zu genießen, mir das Glück zuteil wurde.“ Gounod wandte sich auch gegen diejenigen, die von dem unerträglichen Despotismus Ingres sprachen. „Er war nichts von alledem. Die

Wahrheit ist, daß sein glühender Glaube ansteckend war. Niemand konnte aufrichtiger als er die unterschiedlichsten Werke bewundern."

Im Jahre 1840 vollendete Ingres drei bedeutende Werke: die „Odalisque à l'ésclave" (Tf. 49) für Freund Marcotte, „La Vierge à l'Hostie" für den russischen Thronfolger, deren Aufnahme und Schicksal ihn vielleicht mit Unrecht enttäuschte — er erhielt nur ein Dank- und Bestätigungsschreiben vom Adjutanten des Prinzen und das Bild wurde sofort in unvorteilhafter Weise in einer Ausstellung gezeigt, wie ein Augenzeuge berichtete — und drittens die „Stratonike" (jetzt im Musée Condé in Chantilly). Besonders dieses letzte Bild brachte ihm einen großen Erfolg und veranlaßte selbst Ingres Gegner, die Aussicht auf seine Rückkehr nach Paris so freudig zu begrüßen wie seine besten Freunde. Aber wie der Entschluß, nach Rom zu gehen, schwer für ihn gewesen, so war es jetzt der Abschied von der Ewigen Stadt. Die Anhänglichkeit an die Schüler, an den Wirkungskreis in der Villa, der Rückblick auf die vier Jahre, die mit einer schweren Depression begannen und in denen später diese siegreichen und zu seinen wichtigsten zählenden Werke entstanden waren, mochten Ingres ebenso bewegen wie die Trennung — die, wie er fühlte, wohl für immer war — von den Schätzen der antiken Kunst und den geliebten Fresken Raffaels. Auch die Schüler wußten nicht, wie sie die Trennung ertragen sollten; sie geleiteten ihren Lehrer bis zum Ponte Molle, und mit vielen Tränen und Umarmungen wurde Abschied genommen. Doch dann trat ein Umschwung bei den jungen Leuten ein; sie, die sich nicht hatten vorstellen können, daß man in der Villa werde ohne den verehrten und bewunderten Direktor leben können, begannen sich frei zu fühlen, als wäre eine große Last von ihnen genommen: Träume von einer Zukunft nach eigenen Wünschen tauchten auf, Phantasien gaukelten neue Erlebnisse vor, der Zwang der Autorität war von ihnen abgefallen.

Ingres Heimkehr nach Paris war ein Triumphzug. Notorische Gegner von einst forderten einen Sitz im Hause der Pairs für ihn, die Mitglieder der Comédie Française luden ihn ein, ihrem Richterkollegium beizutreten, ein Bankett mit 426 Gedecken wurde ihm zu Ehren gegeben, bei dem der Marquis von Pastoret (auch durch ein Porträt von Ingres Hand der Nachwelt überliefert) die Festrede hielt, Berlioz arrangierte ein Festkonzert, bei dem nur Gluck und Weber aufgeführt wurden, in die Gesangsbegleitung teilten sich Berlioz und die beiden ehemaligen Pensionäre der Villa Medici, Ambroise Thomas und Boulanger. Der Höhepunkt dieser Festlichkeiten aber war die Einladung des Königs nach Versailles mit einem Diner im Schlosse von Neuilly als Abschluß, wo noch einmal Ingres zu Ehren Gluck'sche Musik erklang.

Eine Fülle von Aufträgen brach über Ingres herein, der auch noch mit früher begonnenen Arbeiten beschäftigt war; so vollendete er das 1833 begonnene,

1839 in Rom nach langer Pause wieder aufgenommene, durch Verwendung ungeeigneter Farben leider dem Untergange geweihte Porträt Cherubinis, das die künstlerische und seelische Größe dieses Genies mit starken Akzenten ausdrückt (Tf. 53). Er schuf das unbeschreiblich aristokratische Bildnis des Herzogs von Orléans (Tf.52) und die Porträte von M. und M^me^ Cavé, alle beide stark und energisch hingesetzt, fast impressionistisch in ihrer raschen Unmittelbarkeit wirkend; ferner das der reizenden M^me^ Haussonville, von dem gesagt wurde, der Maler müsse in das Modell verliebt gewesen sein, um es so charmant und dem Leben getreu darstellen zu können. Nebenbei wurden einige kleinere Kompositionen ausgeführt, die „Venus Anadyomene", „Rogier befreit Angelica", und über sechs Jahre zog sich die Beschäftigung mit einem der großartigsten Porträte hin, die Ingres geschaffen: das Bildnis der Baronin James Rothschild. Im Jahre 1848 war es endlich vollendet; alle Mühe, alle Verdrossenheit Ingres und das zweimalige Neubeginnen des Bildes fanden ihren Lohn in dem fertigen Werk, und der Familie Rothschild ward reichlich Dank für ihre zähen Bemühungen mit Bitten, Briefen und Aufmerksamkeiten, den Künstler zur Übernahme des Auftrages zu bewegen, mit diesem bedeutenden, unschätzbaren Porträt. Es zeigt die harmonische Darstellung einer liebenswürdig und klug blickenden Frau, gekleidet und geschmückt mit der Eleganz dieser prachtliebenden Mode, bei sorgfältigster Durchführung alles Stofflichen, aller Einzelheiten in Kleidung und Schmuck; nur Ingres konnte es gelingen, die Baronin Rothschild, die Inkarnation der reichen Frau, dem natürlich anmutigen Weibe unterzuordnen, ohne sie dahinter verschwinden zu lassen; nur einem Maler von Ingres reinem, an Modell und Wahrhaftigkeit gleich hingegebenem Naturalismus war es möglich, so ganz ohne Voreingenommenheit und aus vollster künstlerischer Objektivität zu schaffen.

Es kam das Umsturzjahr 1848. Auch diese Revolution berührte Ingres ebensowenig wie die anderen, die er schon erlebt hatte, doch wurde er zu seinem eigenen Staunen aufgefordert, sich als Kandidat der konstituierenden Versammlung aufstellen zu lassen. Seine Ablehnung, an den Kupferstecher Paulin gerichtet, beinhaltete, daß diese Zumutung ihm nicht wenig schmeichle, daß er sie aber nicht annehmen könne, trotz seiner Ergebenheit an die Republik. Er habe gar keine Übung darin, öffentlich zu sprechen und wenig Erfahrung in den Angelegenheiten der hohen Gesetzgebung, er höre sehr schlecht, und seine Beschäftigung mit der Kunst und die Pflichten als Lehrer würden ihm nicht Zeit genug lassen, „de satisfaire à un temoignage aussi éclatant de la confiance de mes concitoyens". — Mit aufrichtigem Bedauern sah er die Familie des Königs, die er persönlich kannte und schätzte, zur Flucht gezwungen und gab diesen Gefühlen in Briefen Ausdruck. Er war den Fragen der Verfassung gegenüber höchst gleichgültig; ihn erfüllten

die Probleme des Gegensatzes zwischen der eigenen Kunst und jener Delacroix, aber nicht der Unterschied zwischen der erblichen Monarchie und der Republik mit einem erwählten Präsidenten an der Spitze.

Noch in Rom war man an Ingres herangetreten, ob er den Auftrag für die Ausschmückung einer großen Galerie im Schlosse Dampierre übernehmen wolle. Der Architekt Duban restaurierte für den Herzog von Luynes das Gebäude und schlug ihm zur Bemalung dieser Flächen Delaroche, Horace Vernet oder Ingres vor. Der Herzog entschied sich für Ingres, und diesem gefiel die Aussicht sehr wohl, eine Wandfläche mit den Gestalten seiner Erfindung beleben zu können. Im August 1843 begann Ingres die Arbeit an Ort und Stelle, er benützte Ölfarben, für deren Aufnahme die Wände präpariert worden waren. Er hatte die beiden Allegorien, das goldene und das eiserne Zeitalter, zum Vorwurf erwählt und dazu eine Fülle von Skizzen und Detailstudien entworfen. Die eine Wand, das „Goldene Zeitalter", ist ziemlich weit gediehen, aber nicht fertig geworden. Ingres dachte sich das „Goldene Zeitalter" als eine Vereinigung glücklicher Menschen in einer reichen Natur, die ihre Früchte den Müßigen darbietet. Heitere Spiele und Tänze erfüllen das Leben dieser Glücklichen, die taten- und sorgenlos in den Tag hineinleben. Das „Eiserne Zeitalter" hätte die Schrecken des Krieges darstellen sollen, angesichts der Göttin Minerva, die, in einem akropolisartigen Tempel thronend, das Unheil nicht abzuwenden vermag. Diese zweite Allegorie wurde leider niemals ausgeführt. Vierhundert vorbereitende Zeichnungen zum „Goldenen Zeitalter" befinden sich noch im Musée Ingres in Montauban, obwohl eine große Anzahl beim Brande des Palais Gatteaux zugrunde gegangen war. Verschiedene Ursachen waren es, die die Ausführung dieses Werkes verhinderten. Die Arbeit beschäftigte Ingres mehrere Sommer hindurch an Ort und Stelle im Schlosse Dampierre, dessen Gastfreundschaft ihm und seinen Freunden zur Verfügung stand. So verbrachte der Architekt Hittorff mit seiner Frau einige Zeit bei ihnen — er stammte aus Köln und gab im Jahre 1854 der Place de la Concorde ihre heutige Form —, es kamen die alten Freunde Marcotte und Gatteaux, die Brüder Balze und Flandrin, und, wie einst in der Villa Medici, wurde des Abends musiziert. In allen Künstlernöten und wechselnden Stimmungen war für Ingres der Grundton des Lebens gleichgeblieben: seine Kunst als Arbeit und Lebenszweck, die Musik zur Erholung. Bei allen Enttäuschungen und Erfolgen hatte er gute und verläßliche Freunde zur Seite gehabt und vor allem die beste und treueste Gefährtin, seine Frau. Im März 1849 erkrankte sie, anfangs Juli wußte Ingres zu seiner Verzweiflung, daß sie verloren sei; am 27. Juli trat der Tod ein und Ingres blieb fassungslos und verzweifelt zurück.

Damit war es mit der Arbeit in Dampierre endgültig vorbei. Er konnte sich nicht mehr entschließen, allein in das Schloß zurückzukehren, das ihm, ebenso wie seine Wohnung im Institut, Grauen einflößte, so daß er keinen Fuß mehr über ihre Schwelle setzte und sich in der Rue Jacob 27 einmietete. Auch jetzt bewährten sich seine Freunde in ihrer Treue und Fürsorge für den verzweifelten Künstler, der sich mit der kindlichen Ungehemmtheit seines starken Naturells dem Schmerze hingab; Marcotte nahm ihm die Verwaltung aller seiner Geldangelegenheiten und seine Vermögenssorgen ab, Gatteaux fiel die peinliche Aufgabe zu, die vollständige Lösung der Abmachungen mit dem Herzog von Luynes herbeizuführen. Wäre die große Leinwand in Ingres Atelier gestanden, er wäre wohl zu ihr wie zu anderen großen Aufgaben gelegentlich zurückgekehrt; eines Tages wären Interesse und Liebe für dieses Werk wieder erwacht und hätten es beenden geholfen. So aber ist dieses Hauptwerk Fragment geblieben.

Die Lebenskraft eines Genies stirbt nicht an kleinen Enttäuschungen und nicht an einem großen Schmerz, auch Ingres lebte und arbeitete weiter. Er unternahm eine kleine Reise nach Jersey, die ihn nicht zerstreute, sondern ihm klarer als er es vorher gefühlt, zum Bewußtsein brachte, wie ungeeignet er sei, allein zu leben. Ein Freund und Schüler, Magimel, plante eine Ausgabe der Werke Ingres in Umrißstichen. Es beschäftigte den Künstler, seinen Werken nachzuspüren und wenn er sie erreichen konnte — es war fast unmöglich bei den Bildern aus Rom aus den Jahren 1807 bis 1820 — sie für die Stiche zu zeichnen. Ernste Kritiker schrieben begeisterte Artikel über ihn — Théophile Gautier, Delécluze, Janin in der „Revue Britannique“ — auch aus Preußen erhielt er einen Brief Alexander von Humboldts, der ihn seiner und Cornelius unbeschränkten Bewunderung versicherte, die sich auch ihrem Souverän Friedrich Wilhelm IV. mitgeteilt hatte. Eine Reise mit Hittorff nach Berlin wurde geplant, aber fallen gelassen, um das Porträt der M^me^ Moitessier, einer geborenen Foucault, deren Vater einst Kollege Marcottes in der Forstverwaltung gewesen war, zu malen (Tf. 58). Neben diesem Bildnis, das ihm viel Sorgen und Kopfzerbrechen verursachte — er hat M^me^ Moitessier übrigens später noch einmal gemalt (Tf. 66) — arbeitete er gleichzeitig an den Porträten der M^me^ Gonse und der Prinzessin Broglie (Tf. 59 u. 62). Jedes dieser Bildnisse war für Ingres ein Anlaß zu Verzweiflung, zu seelischen Kämpfen und künstlerischen Zweifeln, und doch war die Arbeit daran von einem durch nichts anderes zu ersetzenden Zauber für den alten Meister, der mit seinen siebzig Jahren die entzückendsten Briefe an seine Modelle schrieb, ihnen in der amüsantesten Weise huldigte und ebenso geistvolle wie warmherzige Komplimente machte; er war voll ritterlichster Aufmerksamkeit gegen diese Damen, stellte aber auch große Ansprüche an ihre Geduld als Modelle.

Im Alter von einundsiebzig Jahren heiratete Ingres zum zweitenmal. Sein Freund Marcotte hatte ihm seine dreiundvierzigjährige Nichte Delphine Ramel zugeführt, die von Ingres selbst in jeder Weise über sich und seine verhältnismäßig bescheidene Vermögenslage aufgeklärt, ihr Leben freudig dem alten Meister mit dem jungen Herzen und dem unverändert lebhaften Temperament widmete. Ihre Mutter war eine geborene Bochet, aus der Familie Joseph Bochet, den Ingres 1811 gemalt hatte; die alten Freunde Marcotte und Gatteaux waren Trauzeugen und legten ihre Vormundschaft über Ingres und seine Einkünfte nach der Zeremonie vertrauensvoll in Delphine Ingres Hände (Tf. 60).

Es lagen noch reiche Jahre der Arbeitskraft vor Ingres. Als die vorgenannten Porträte beendet waren, sehen wir ihn bei einer Wiederholung der „Madonna mit der Hostie“ und der Jeanne d'Arc, die 1852 M^me^ Légentil angeboten wurde. Er übernahm den Plafond des Kaisersalons, als die Decken des Pariser Hôtel de Ville ausgeschmückt werden sollten. Cabanel, Riesener, Müller, Lehmann sollten daran arbeiten, Delacroix übernahm den Salon de la Paix. Ingres verpflichtete sich nach langem Zureden des Präfekten zu der Arbeit und versprach sie bis Ende des Jahres — der Kontrakt ist vom 2. März datiert — zu vollenden. Wie bei der „Apotheose Homers“ hielt er auch diesmal — bei der „Apotheose Napoleons“ — seine Zusage. Die Darstellung Napoleons war ihm geläufig und in Erinnerung an frühere Werke sympathisch; über achtzig Zeichnungen bereiteten das große Gemälde vor, das beim Brande von 1871 zerstört wurde. Wir kennen die Ölstudie für den Plafond, sie befindet sich im Louvre (Tf. 63).

Ingres mußte sein Atelier öffnen und seine neuen Werke, wenn auch nicht der Öffentlichkeit einer Ausstellung, so doch einer unendlichen Schar von Besuchern zeigen. M^me^ Ingres schrieb ihrem Onkel, dem alten Freunde Marcotte, über den großen Erfolg: „Ich kann den Brief meines Mannes nicht abgehen lassen, ohne zu Dir von der Freude zu sprechen, die ich über den ungeheueren Erfolg empfinde, den das große Werk der Apotheose hatte“. Stolz zählt sie die Persönlichkeiten von Namen auf, die gekommen waren, „les princes, ducs, bourgeois et artistes de tous genres“, alle waren gleich begeistert, es herrschte nur eine Stimme der Bewunderung. Das Werk war das Ereignis von Paris und zahllose Briefe von Unbekannten baten um Erlaubnis, das Atelier zu besuchen. Endlich war „le cher M. Ingres bien recompensé de ses peines“, fährt sie fort, „endlich kann er das Glück seines Ruhmes genießen und die Gerechtigkeit, die ihm früher oder später doch zuteil werden mußte“.

Über den Besuch des Kaisers und der Kaiserin berichtet sie gleichfalls ausführlich: „Die Majestäten hatten sich erst eine Stunde vor ihrem Besuch ansagen lassen und da das Atelier voll Menschen war, mußte Ingres die Besucher verab-

schieden und verhindern, daß neue hereinkamen. Es war das keine ganz leichte Aufgabe, doch als der Kaiser und die Kaiserin mit ihrer Begleitung kamen, war Ingres allein. Er empfing sie am Fuße der Treppe und als der Kaiser ihn erblickte, reichte er ihm die Hand und sagte ‚Bonjour'. Die Majestäten hörten Ingres Erklärung des Bildes aufmerksam an, sie bewunderten Komposition und Ausführung und stellten mehrere wohlwollende Fragen. Der Kaiser übersetzte der Kaiserin selbst die Inschrift ‚In nepote redivivus', für die er Ingres dankte, indem er ihm die Hand drückte. Schließlich waren beide Teile entgegenkommend gewesen, denn Ingres hat sich bei diesem Empfang ausgezeichnet aus der Affäre gezogen und hat dabei sogar außerordentlich treffende Aussprüche getan. Als das Kaiserpaar nach einer guten Viertelstunde das Atelier verließ, waren beide so freundlich und wohlwollend wie beim Kommen. M. Ingres war sehr gerührt und sehr dankbar für eine so hohe Auszeichnung. Jetzt will ich Dir aber sagen, mein lieber Onkel, daß mein armer Mann sehr ermüdet ist. Sein Ruhm bringt so viele Menschen und Verpflichtungen an ihn heran, daß er sich oft in einen Winkel verkriechen möchte, um sich dort zu erholen, obwohl wir uns, so viel wir können, von der Welt zurückziehen; manchmal aber ist die Welt stärker als unser Wunsch! Immerhin geht es M. Ingres gut und wenn er sich ein wenig von all den liebenswürdigen Leuten erholen kann, die ihn mit Freundlichkeiten überhäufen, wird er sich tadellos befinden."

So glücklich Ingres auch über seinen Erfolg war, machte er sich doch zu Magimel mit den Worten Luft: „Möge Gott mich zu dem Glück verurteilen, wieder allein in meinem Atelier zu sein, um dort meine alten Bilder zu vollenden!" Und zu Calamatta sagte er seufzend: „Ach, wer glücklich in Rom leben könnte, von der Welt abgeschlossen und ganz der Kunst gehören!"

An seinem Entschluß vom Jahre 1835, nie mehr auszustellen, hat Ingres festgehalten und nur einmal (1846) mit diesem Prinzip gebrochen, als die Galerie Bonne-Nouvelle eine Ausstellung zu Gunsten von Künstlern veranstaltete. Erst anläßlich der Weltausstellung im Jahre 1855 siegten andere Erwägungen. Die Kunstabteilung auf diesem ersten Weltjahrmarkt war, infolge der noch nie gesehenen Vereinigung der modernen Kunstwerke aller Länder, das stärkste Hilfsmittel für die Kunstkennerschaft und Wissenschaft des XIX. Jahrhunderts, so wie das Musée Napoléon es für die Erkenntnis der Kunst vergangener Jahrhunderte geworden war. Als nun Ingres in die Überwachungskommission der Kunstabteilung berufen wurde und sah, was hier zusammengebracht und gezeigt werden würde, bedurfte es keiner allzu großen Überredungskünste, um ihn seine alten Enttäuschungen und Entschlüsse vergessen zu lassen und zu einer Ausstellung seiner Hauptwerke in einem eigenen Saal zu veranlassen. Einmal entschlossen, bereitete er diese

Ausstellung eifrig und gründlich vor; von seinen frühesten Werken bis zu den letzten sollten alle Epochen vertreten sein, alle Arten Bilder und besonders diejenigen, die die Kritik einst so herb abgelehnt hatte. Eine gründliche Revision der Ansichten sollte ermöglicht werden, keine durch den Ablauf der Zeit getrübten Erinnerungen sollten zu schiefen Urteilen führen; hier nebeneinander, ungestört durch Werke anderer und grellerer Farbengebung, sollten sich die Meinungen bilden können. So hoffte der greise Künstler endlich voll und ganz zu siegen.

Als die Ausstellung mit ungefähr achtundsechzig Werken eröffnet war, verließ Ingres Paris und kehrte erst nach einigen Monaten zurück. Er fühlte sich nicht wohl, er hatte Fieber und geschwollene Beine, aber er arbeitete an dem Diplom der Ausstellung und malte ein Clair-obscur-Bildnis des Prinzen Napoleon in Medaillonformat, das beim Brande des Palais Royal (1871) verloren ging.

Der Erfolg der Ausstellung war ein außerordentlicher und der Chor der Bewunderung und des Lobes übertönte alles, was gelegentlich an unwichtiger Stelle gegen Ingres gesagt wurde. Mochte auch anderes mitgespielt haben, vielleicht dankte er wie im Jahre 1824 manches Lob der Feindseligkeit gegen Delacroix; es handelt sich hier nicht um die historische Darlegung der Irrtümer der Kritik, sondern um die Geschichte der Kränkungen eines schaffenden Künstlers, die bei diesem Anlaß endlich einigermaßen gutgemacht wurden. Nicht alles läßt sich nach fast siebzig Jahren noch mit Interesse lesen; wenn aber geistige Kapazitäten wie Baudelaire und Théophile Gautier Ingres Werken künstlerisch geformte Essays widmeten, so sind dies Würdigungen, die auch heute nicht übertroffen werden können. Die Schilderung von Ingres Kunst in Baudelaires „Curiosités esthétiques“ ist die Darlegung eines Kampfes zwischen dem tief im Innern des Dichters verankerten Widerstande gegen das Klassische — nicht Antikische — in Ingres und einer unüberwindlichen Bewunderung für seine künstlerische Potenz, deren Eindruck sich ein Verstehender wie Baudelaire nicht entziehen konnte. Sein Künstler war Delacroix, in dem er den Atem des Jahrhunderts spürte, seines romantischen Jahrhunderts, „eine undefinierbare Eigenschaft, welche den melancholisch-feurigen Anteil des Jahrhunderts erklärt, etwas ganz Neuartiges“, etwas, das an die stets bereiten Nerven appellierte, ohne eine bisweilen mühsame Einstellung zu erfordern, vielleicht verwandt mit der Wirkung von Wagners Musik auf die ersten Generationen seiner Hörer, eine beglückende, alles andere vergessenmachende Bezauberung mit leichten Begleiterscheinungen einer psychischen Vergiftung.

Anders als Baudelaire steht Théophile Gautier den Erscheinungen gegenüber. Ihm ist die große, erkennende, ruhig beschauende Objektivität gegeben, mit der er der vollendetsten Zeichnung und der Farbe an sich, dem Stil und der

Bewegung, dem Ideal und der Leidenschaft — Ingres und Delacroix — in gleicher Weise gerecht zu werden sucht. Dieser Dichter, Romancier, Literat und Kunstkritiker, der eine die Amateurschaft weit überragende Beziehung zu aller bildenden Kunst hat, umfaßt mit auf gründlicher Vorbildung beruhender Kennerschaft die ganze Kunst Europas und dringt mit erstaunlichem Verständnis zu dem Wesentlichen der Kunst Asiens vor. Er ist vielleicht die erste Erscheinung des international empfindenden und organisierten Europäers, der, keiner Kultur mehr ausschließlich verbunden, die freie Wahl hat, zu allem Stellung zu nehmen, und mit Erfolg darnach strebt, allen Dingen gerecht zu werden. Er gebraucht den Begriff Zivilisation im modernen Sinn, als Folge der Kultur und als ihren Gegensatz, wenn er von der englischen Malerei sagt, sie sei modern wie ein Roman von Balzac, und die fortgeschrittenste Zivilisation lasse sich bis in die letzten Details erkennen, bis in den Glanz des Firnisses, in die Vorbereitung der Leinwand und der Farben. Von ihm stammt jene Schilderung der deutschen Malerei der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, welche eher Gedichte schuf als Bilder, die in zyklischen Kompositionen die Geschichte des Menschengeschlechtes darstellte, die Mythen oder Religionsgesetze, ja philosophische Systeme wiedergeben wollte, wobei die Figuren mehr hieroglyphischen Zeichen glichen als Darstellungen von Menschen. „Elle ne peint pas, elle écrit l'idée", schreibt er, um die Ausführung sine ira et studio damit zu beschließen, daß französische Maler, die sich immer nur an die Form hielten, dieser Art der Anschauung ganz ferne stünden und deshalb zu interessanten Studien angeregt werden könnten. Wenn Gautier die französische Malerei der Epoche am höchsten stellt und das Paris seiner Zeit mit der Stellung Roms im Kunstleben der Renaissance vergleicht, wird er wohl schwer Widerspruch finden und ebensowenig mit der Behauptung: „Frankreich hat den Stil erobert, diese erlesene Eigenschaft, deren Geheimnis der Zivilisation abhanden gekommen zu sein scheint."

Auch für ihn kulminiert die französische Kunstabteilung auf der Weltausstellung in Ingres Schöpfungen. „Es ist unmöglich," schreibt Gautier, „ihm nicht auf dem Gipfelpunkt der Kunst seinen Sitz einzuräumen, auf dem goldenen Thron, zu dem Elfenbeinstufen führen und auf dem die anerkannten Berühmtheiten sitzen, lorbeergekrönt und reif für die Unsterblichkeit. Das Epitheton des Herrschers, das Dante dem Homer gab, gebührt auch Ingres und die jungen Generationen, die das Licht seines Alters überstrahlt, haben es ihm zugesprochen. . . . M. Ingres ist heute dort angekommen, wohin die Nachwelt ihn stellen wird, an die Seite der großen Meister des XVI. Jahrhunderts, deren Seele, nach drei Jahrhunderten, in ihm wieder zu erblühen scheint; eine edle Existenz, ein einziges großes Beispiel, wie er ganz erfüllt von seiner Kunst, sich nie ablenken ließ, niemals schwach

wurde oder an sich zweifelte! . . . Er allein vertritt heute die hohen Traditionen der Geschichte, des Ideals und des Stils; deshalb hat man ihm vorgeworfen, daß er nichts vom modernen Geist empfange, daß er nicht sehe, was sich um ihn abspiele, schließlich daß er nicht aus seiner Zeit sei. Niemals waren Vorwürfe berechtigter. Nein, er ist nicht aus seiner Zeit, aber er ist ewig!"

Gautier verwahrt sich dagegen, die Künstler der modernen Richtung, die von den Ideen und Leidenschaften ihrer Zeit erfüllt sind, zu tadeln, „doch wir ziehen die absolute, reine Schönheit vor, die Schönheit, die zeitlos ist, die jedem Land und jeder Kultur innewohnt und die in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleich bewundernswert ist".

Gautier fühlte mit Ingres und mit Delacroix die große Rehabilitierung, die ihnen diese Ausstellung bot, in der man ihre Hauptwerke fast vollzählig überblicken und ohne Ablenkung genießen konnte. „Einstmals sah man nur seine Mängel," schreibt er von Delacroix „jetzt sieht man nichts mehr als sein Genie, die wahre Art, Dichter und Maler zu verstehen!" Und mit bescheidenem Stolz weist er darauf hin, daß sich jetzt das begeisterte Publikum vor denselben Bildern dränge, die zu verteidigen er so lange Zeit fast der einzige gewesen war. Es ist die Freude und Ehre des Kritikers, früher als die Menge den Umfang und die Zukunft eines Talents erkannt und es in Augenblicken der Schwäche unterstützt und in seinen Entschlüssen bestärkt zu haben. „Unsere Honigtöpfe haben vielleicht die Bitterkeit von manchem in Essig getränkten Schwamm von den Lippen des Meisters genommen."

So hat es Ingres wohl empfunden, der leicht Verletzliche, dessen Stimmung unter einem Atelierscherz dummer Jungen ebenso litt wie unter jeder schlechten Kritik, ob sie nun blanke Verständnislosigkeit oder feindselige Ablehnung diktiert hatte. Gautier, mit dem er in keiner persönlichen Verbindung stand, erhielt eines Tages ein Blatt mit Bleistiftskizzen zum „Bain Turc" von Ingres und folgenden Zeilen:

13. April 1861

Mein Herr,

Da Sie außer einem bewundernswerten Schriftsteller auch ein Maler sind, wage ich es, Ihnen diese ersten Versuche eines Eindrucks anzubieten, die nur von den wenigen gewürdigt werden können, die, wie Sie, in alle Geheimnisse der Kunst eindringen. Sie werden mir die geringe Gabe verzeihen, aber ich rechne damit, daß Ihre Nachsicht und Sympathie, die mich ehrt, meiner kleinen Sendung freundlichen Empfang sichern wird.

Ihr sehr ergebener Diener
Ingres

Dieser imposante Erfolg erlitt aber für Ingres eine Trübung, als nicht nur eine große Ehrenmedaille verliehen wurde, wie das Gerücht vorher hatte wissen wollen, sondern deren zehn. Bei der Abstimmung hatte Horace Vernet die größte Zahl der Stimmen erhalten, Ingres folgte sodann an zweiter Stelle, die acht anderen waren der Kupferstecher Henriquel-Dupont, Delacroix, Decamps, Heim, Meissonier, Cornelius, der Belgier Leys und Landseer. „Fast alle Leute sind empört," schrieb Hippolyte Flandrin, aber es wunderten sich wohl wenige, denn bei allen derartigen Anlässen entscheiden die sekundären Momente der Freundschaft, Zugehörigkeit zu einer Clique, Revancheverpflichtung und ähnliche Motive, so daß der skeptische Beobachter in seiner Bescheidenheit Gott dankt, wenn die Ingres und Delacroix nur überhaupt unter den Ausgezeichneten sind. Freilich, Ingres, in der Kraft seines kindhaft-genialen Selbstgefühls, empfand anders und für ihn wäre der Schmerz nicht geringer gewesen, hätte er sich auch nur mit Delacroix in die Anerkennung teilen müssen. Ingres war intoleranter als sein großer Antipode, der — gegen das strikte Verbot — in die Ausstellung Ingres vor der Eröffnung einzudringen wußte; Ingres sah ihn aus seinem Saal verschwinden und murmelte: „Hier riecht's nach Schwefel!" Niemals hatte er seine Ansicht oder seine Stellungnahme geändert, seit er sich zu Robert-Fleury anläßlich einer der Kandidaturen Délacroix' für das Institut (1851) äußerte: „Mit dem Dank für Ihren wohlwollenden Brief verbinde ich das Bedauern zu sehen, daß Sie Lehren und Tendenzen, die ich für gefährlich halte und gegen die ich mich wenden muß, in der Person eines Künstlers unterstützen, dessen Talent, ehrenhaften Charakter und vornehmen Geist ich übrigens anerkenne." Darum war es ein harter Schlag für Ingres, als Delacroix 1856 den Platz Delaroche's in der Académie erhielt; schien es ihm doch, als würden Tendenzen und Ziele, die er ein langes schweres Leben hindurch bekämpft hatte, dadurch anerkannt, ein Stückchen des Bodens, den er so hart erarbeitet hatte, ihm wieder entzogen werden. Er war am Tage der Wahl beim Prinzen Napoleon zum Diner, und Berlioz, der auch anwesend war, erzählte später, daß Ingres, obwohl er noch an diesem Ärger würgte, an dem Abend nichtsdestoweniger ein ebenso liebenswürdiger Gesellschafter war, wie sonst. Durch die Verleihung des Ranges eines „Grandofficier de la Légion d'Honneur", den sonst niemand anläßlich der Ausstellung erhielt, wurde Ingres nachträglich noch vor den anderen Besitzern der großen Medaille ausgezeichnet.

Der Rest seines Lebens brachte noch eine Fülle von Ehrungen, die ihm zuteil wurden, und eine Reihe von Bildern, die er schuf. Ingres wurde in die Pairskammer berufen, er wurde Senator, seine Heimatstadt widmete ihm einen goldenen Lorbeerkranz wie er, nach Ingres eigenen Worten, auch für einen Kaiser nicht schöner hätte gearbeitet sein können. Man veranstaltete eine eigene Aus-

stellung seiner Zeichnungen, die meist von den Freunden zur Verfügung gestellt wurden und die Menge in gleicher Weise faszinierten wie die Kenner. Die großen Ölgemälde erweckten Begeisterungsstürme, die „Quelle“ (Tf. 68), „Die Geburt der Musen“ (Tf. 64), „Das türkische Bad“ (Tf. 71), „Jesus unter den Schriftgelehrten“ (Tf. 78, 79) entstanden in diesen Jahren oder wurden nach jahrelangen Vorarbeiten beendet. Körperlich gealtert und kränkelnd, war er künstlerisch voller Frische und Arbeitslust; seine Selbstporträte aus der Spätzeit zeigen den unveränderten klaren Blick der energischen Augen, die auch im höchsten Alter keiner Brille bedurften. Er war über achtzig Jahre alt, als er noch täglich den Maler und Restaurator Haro (den Vater) in seinem Atelier aufsuchte, um ein Holbein zugeschriebenes Bildnis, das Haro restaurierte, zu kopieren. Als man ihn verwundert fragte, wozu er das tue, antwortete er kurz: „Um zu lernen.“ Auf einer Zeichnung im Musée Ingres findet sich die Notiz: „Die Porträte von Holbein übertreffen alles, nur die von Raffael sind ihnen überlegen.“

Ein ausführliches Testament enthielt Verfügungen über seinen gesamten Besitz; „la mort ne surprend pas le sage, il est toujours prêt à partir,“ schrieb er an Calamatta. Er trug Sorge für seinen Nachruhm, für seine Werke und für seine Frau. Schon bei Lebzeiten hatte er seiner Vaterstadt eine große Spende von eigenen Werken und Sammlungen gemacht; als die Bestimmungen seines Testamentes erfüllt waren, war das „Musée Ingres“ keine Provinzsammlung mehr, sondern ein einzigartiges, einem großen Künstler geweihtes Museum, in dem zugleich auch die Erinnerung an die Persönlichkeit aufs schönste erhalten wird, denn Ingres Möbel sind dort aufgestellt, die Kopien alter Meister, von denen er sich nie getrennt hatte, schmücken die Wände, seine Palette und seine Geige sind dort aufbewahrt.

Ingres war nicht lange krank. Bis zum Tode erfreute ihn weibliche Schönheit, die er in hüllenloser Nacktheit mit höchster Vollendung darstellte; vor allem in den bewundernswerten Alterswerken, dem „Bain Turc“ und der „Quelle“, die von den Zeitgenossen über alle früheren Akte des Meisters gestellt wurden. Am 8. Januar 1867 empfing Ingres die Intimen des Hauses; nach dem Diner erklangen für ihn die Melodien Glucks, Mozarts und Beethovens zum letztenmal. Er ließ es sich nicht nehmen, die Gesellschaft bis zur Treppe zu begleiten, und als er der Gräfin Mniszech, der Stieftochter Balzacs, in den Pelz half, warnte sie ihn, sich nicht der Zugluft auszusetzen. „Ingres vivra et mourra le serviteur des dames“, antwortete er lächelnd.

In der Nacht erkältete er sich; ein Holzscheit, das aus dem Kamin gefallen war, hatte das Zimmer mit Rauch erfüllt; er stand auf und öffnete das Fenster. Am 14. Januar um ein Uhr morgens, war ein langes und reiches Leben zu Ende. Ingres, der Generationen überlebt hatte und für die Jüngeren ein Symbol der Dauer geworden, war tot.

Lobpreisungen eines Künstlers sprechen den Dank für Lustgefühle aus, die er erregte; Hymnen, ihm zu Ehren gesungen, bestätigen die Unsterblichkeit seines Geistes; ihm den Titel eines Erneuerers der Kunst zu verleihen, heißt sein Genie anerkennen; aber sein Werk und sein Werden aus der Epoche abzuleiten, die Bedingungen seiner Künstlerschaft, ihre notgedrungene Abhängigkeit und ihre geniegeborene Freiheit darüber hinaus darzustellen, bedeutet ihm gerecht zu werden.

Als Ingres im Jahre 1797 nach Paris kam, stand alles im Zeichen der Revolution; der Umsturz des Gewesenen und die neu erworbene Freiheit durchdrangen das ganze Leben und machten es sich in allen seinen Erscheinungsformen untertan. So hatte die Republik auch die bildenden Künste unter ihren Schutz genommen, ja sie hatte einen wesentlichen Programmpunkt aus ihnen gemacht. Zahlreiche Schriften erschienen, die nicht mehr wie in früheren ruhigen Tagen sich mit der doktrinären Unterscheidung beschäftigten, welche der Formen bildender Kunst höher stünde, ob Malerei oder Plastik; an Stelle dieser und ähnlicher akademischer Streitfragen trat das Problem der Nützlichkeit der Kunst, die nun in vielen vom Institut de France oder von privaten literarischen Zirkeln inspirierten Aufsätzen vertreten und bewiesen werden wollte. Darin waren sich Gesetzgeber und Philosophen einig, daß die Kunst, „weit entfernt davon, nur der Aufputz des staatlichen Gebäudes zu sein, ein Teil seiner Grundlage sei, und zwar die erste, die unwiderstehlichste und wohltätigste aller Kräfte". Auch als „Quelle der Freuden" räumten die Theoretiker ihr einen bevorzugten Platz in der menschlichen Gesellschaft ein, da diese nun einmal die Vervielfachung ihrer Genüsse anstrebe; aber von größerer Bedeutung schien es, daß die Kunst es war, die von allen Dingen am stärksten bewirkte, „die Bedürfnisse nach Zivilisation zu befriedigen und das geistige und moralische Ideal in Erscheinung treten zu lassen."

Die Kunst ist ein Hebel des Unterrichts, sagt Quatremère de Quincy; sie ist die Erzieherin des Geistes, aber nicht weniger die des Charakters, sei es als Erzählerin großer Taten der Geschichte oder Erfinderin schöner Begebenheiten, oder auch wenn sie sich der Darstellung körperlicher Schönheit widmet. Wer kennt nicht die Macht des Beispieles? Die Statue eines Helden ist eine Lektion der Tapferkeit, das Standbild eines Weisen eine Abhandlung über die Moral.

Hier enthüllt sich die Absicht. Nicht um eine seelische Bereicherung durch die Kunst geht es den Machthabern der Revolution und denen, die für sie und in ihrem Auftrage schreiben; nicht darum, dem Menschen eine Zuflucht aus dem dumpfen Zwang seiner täglichen Arbeit zu sein, nicht darum, ihm zu sagen: hier sind edle, unvergängliche Werte, die dir erst verständlich machen können, warum du dein klägliches Leben erträgst; sie suchten nicht darnach, der gequälten Mensch-

heit, der die Aufklärung ihren Glauben an den Himmel genommen, für ihren Gott etwas anderes, etwas unvergänglich Schönes und Reines, ein Ideal zu geben. Es ging ihnen um Macht und Einfluß. Die Kunst sollte an dem großen Werk mitarbeiten, sie sollte alle Freiheitstheorien bestätigen und adeln. Auch dann, wenn sie nicht gerade für den Patriotismus herangezogen werden konnte, war sie doch „Sache der Freiheit". „Im wesentlichen selbst frei — denn das Eigenste des Genies ist die Unabhängigkeit — trägt die Kunst zum Fortschritt der Aufklärung bei." Die Verknüpfung der Begriffe der freien Künste mit den staatsrechtlich garantierten Freiheiten der Republik war wohl etwas gewaltsam und scheint eher geeignet, noch größere Verwirrung in den Begriff des Freiseins zu tragen, als in diesem vieldeutigen und unfixierbaren Wort ohnedies schon enthalten ist. Doch ergab sich aus diesen Gedankenreihen eine Folgerung, die bei der Energie und dem Wirklichkeitssinn der französischen Machthaber nicht überraschen kann.

Die bildenden Künste müssen in die Gesetzgebung einer guten Regierung aufgenommen werden. Verschiedene Gründe wurden herangezogen, um diese Forderung zu stützen, deren stärkste die beiden folgenden sind: Es gäbe keinen mächtigeren Antrieb zu einer künstlerischen Blüte als staatliche Förderung, und es verlange der soziale und politische Einfluß der schönen Künste die Überwachung durch die Regierung, nötigenfalls sogar eine gewisse Leitung. Die Meinung, oder zumindest die gedruckte Meinung, war damals allgemein, daß der Wille der Gesetzgebung mehr Macht über das Genie besitze als die Natur und die Erkenntnis. Friede und Freiheit seien nicht unbedingt nötig für die Blüte der Kunst, weder Krieg noch innere Unruhen hätten sie verhindert; Reichtum der einzelnen sei nicht förderlich, da Mäzene sich nur zu oft als unverständig und eigensinnig erwiesen hätten. Damit die Kunst gedeihe, sei notwendig, daß große Aufträge ihr Ideen und Richtung gäben, daß Ehrungen der Künstler zur Nachahmung aneifern und daß eine gesunde ästhetische Doktrin festgelegt werde, damit die Kunst dem verderblichen Einfluß individueller Meinungen entzogen werden könne. Diese Anschauungen gipfeln in dem Satze Bretons: „Die Blüte der Kunst erweist sich in jedem Himmelsstrich und unter jeder Regierung als eine wohltätige Folge der Gesetzgebung."

Diese Form der Kunstbetrachtung und die Gedanken über ihre Förderung verdienen unsere Aufmerksamkeit bei der Beschäftigung mit der klassizistischen Kunst des Empire, um ihre Kämpfe zu verstehen und ihre Gegensätze zu erfassen, die unserer Fernbetrachtung sonst geringfügig erscheinen würden. Das Erstaunen über die Seltsamkeit dieser Theorien zur Kunstförderung ist jetzt wohl geringer, als es vor wenigen Jahren gewesen wäre, da wir auch in den revolutionären Ereignissen der letzten Zeit — namentlich in Rußland — ähnlichen Anschauungen

begegnen. Ein anderer Programmpunkt jener Gesetzgeber hat seine Geltung behalten. Die Kunstwerke, einst Besitz der Könige und der Reichsten, sollen allen zugänglich gemacht werden, ein Gut für alle, die persönlich arm sind. „Der Prunk der Kunst soll der Luxus und die Religion freier Völker sein" (Chaussard). Alle Schriftsteller waren sich darüber einig, der Kunstbesitz dürfe nicht mehr ein geheimnisvolles Vorrecht der Mächtigen sein, sondern Kenntnis und Geschmack an der Kunst müßten verbreitet werden, alle Klassen und das ganze Land sollten Teil daran haben. Diese Argumente hatten wieder Nebenzwecke; sie wollten jene verstummen machen, die puritanisch genug waren, nicht einzusehen, daß man während des doppelten Kampfes um die Erhaltung der Freiheit gegen den heranrückenden Feind und gegen die Unzufriedenheit im Innern, Zeit und Lust für die Beschäftigung mit den schönen Künsten fand. Anderseits sollten sie die Bindung der Gefühle an das Vaterland verstärken durch Freude aller am Mitbesitz schöner und wertvoller Dinge. Hier konnten sich die Ästheten und Historiker auf große Vorgänger stützen. Mercier und Diderot hatten ähnliche Theorien über die Bedeutung einer demokratischen Kunst für die moralische Unterstützung der Gesetzgebung aufgestellt; und wie immer erfolgte der Hinweis auf die Einrichtungen der griechischen Republiken, die in jeder Beziehung und bei jeder Gelegenheit als Vorbilder herangezogen wurden.

In der ästhetischen Betrachtung aber spalteten sich die Meinungen in zwei große Gruppen, die, trotz scheinbarer Annäherungen und Konzessionen in einzelnen Punkten, doch grundsätzlich verschieden waren. Die eine ist die „ultra-idealistische Theorie", deren Hauptverfechter der Archäologe Quatremère de Quincy (1755 bis 1849) war, und die das Ideal einer absoluten Schönheit postuliert. Ihr gegenüber steht die freiere Auffassung der Kunst, die „antithèse liberale", die ein vorbestimmtes Ideal ablehnt und hauptsächlich von Emeric David (1755—1839), einem erklärten Gegner aller Nachahmung, vertreten wird. Die Gegensätzlichkeit dieser beiden Auffassungen, die im folgenden dargelegt wird, bedingt sowohl die Stellung Ingres zur Kunst in seiner Anfangszeit in Paris wie auch die zu seinem Lehrer David in doppelter Hinsicht: innerlich, weil er zwischen beiden wählen mußte und seine Entwicklung auf dieser Entscheidung beruhte, und äußerlich, weil die anderen, Künstler und Kritiker, ihn je nach ihrer Zugehörigkeit zu einem der beiden Lager anerkannten oder verwarfen. Die Kenntnis dieser beiden Dogmen gewährt Einblick in das Problem David-Ingres, das zu den hitzigen, jahrelang dauernden Kämpfen führte, die unserer distanzierten Betrachtung sonst ganz unverständlich bleiben müßten.

Davids Werke, oder genauer gesagt seine historischen Kompositionen, exemplifizieren die ultra-idealistische Kunsttheorie soweit das überhaupt möglich ist.

Denn ganz genau wird sich das Werk eines genialen Künstlers nie mit den Regeln decken, die der abstrakte Theoretiker, schöpferischer Wirklichkeit ferne, mit gewaltsamer Logik aufstellt.

Die Grundlage der ultra-idealistischen Theorie ist der Glaube an eine praktisch nie vorkommende, absolute Schönheit, die von der Natur niemals erzeugt wird, die darzustellen aber das Vorrecht und die Pflicht der Kunst ist. Quatremère de Quincy gab eine Art platonischer Ideenlehre, wenn er verlangte, daß der Künstler beobachten solle, nicht das, was ist, sondern das, was sein könnte, nicht die Werke, sondern die Absichten der Natur; nicht die äußerlich erkennbaren Formen, sondern Zweck und Mittel der Organe; nicht die Folgen, sondern die Ursachen. Also nicht die Dinge, sondern die Ideen der Dinge! Man begreift, daß auf das Studium der Wirklichkeit verzichtet werden sollte; was hätten die Künstler von ihr, die doch unvollkommen ist, lernen können? Da die Natur nicht in dem Modell steckt, muß man die Natur jenseits des Modells nachahmen: „Das Königreich des Ideals ist nicht von dieser Welt. Der Ruhm des Dichters oder Künstlers besteht in der Entdeckung und in der Offenbarung dessen, was es nirgends gibt."

Das Zutrauen zu der Erkenntniskraft und Darstellungsfähigkeit der bildenden Künstler war also kein geringes, aber es war auch nicht so unbeschränkt, wie diese Theorie es im ersten Augenblick erscheinen läßt. Der Archäologe Quatremère und alle, die seiner Meinung waren, hatten dieses vollkommen Schöne nämlich gesehen; es war kein verborgenes Ideal, das jeder Künstler aus seiner Seele neu zu schöpfen hatte. Es war der Erde entstiegen, wo es viele Jahrhunderte lang gelegen, und es bezauberte die Künstler und verhexte die Gehirne der Gelehrten, die nichts anderes mehr anerkennen wollten, als dieses eine Schönheitsideal: die Antike. „Hätten die Modernen die Kühnheit," fragt Quatremère, „zu hoffen, daß sie mit ihren Kräften allein eine ausdrucksvollere und bedeutsamere Auswahl treffen könnten als die Antike? In der Kunst wie in der Religion gibt es ein auserwähltes Volk, ein Volk Gottes, das die Dinge nicht durch Erfahrung lernt, sondern sie durch Offenbarung erkennt. Wie Israel für den wahren Glauben, so war Hellas erwählt für die wahre Kunst; die Kunst entstand dort, entwickelte sich von selbst, ohne jemals einem fremden Einfluß zu unterliegen. So wie es keine Vorbereitung für sie gab, hat es noch keine Nachfolgeschaft der griechischen Kunst gegeben und es wird auch niemals eine kommen." — Die meisten Regeln für die Darstellungen in der Malerei lassen sich daraus erklären, daß in der griechischen Kunst eben das Ideal verwirklicht erschien. Die Bevorzugung der Darstellung durch Aktfiguren stammte daher und sie bedeutete den Franzosen der Revolutions- und Empirezeit ein Herausheben des einzelnen aus seiner persönlichen Sphäre und Umgrenztheit ins Allgemeingültige, aus dem Bürger

irgendeiner Stadt wurde ein Mitbürger der Menschheit, eine Persönlichkeit ohne Zeit und Ort, ein Halbgott. Das zeitgenössische Kostüm war perhorresziert, es schien unmalerisch, unnatürlich und vor allem von unerwünschter und uninteressanter Erdennähe. Die Verblendung ging so weit, zu verlangen, daß Darstellungen der Natur durch Symbole der griechischen Sage zu erfolgen hätten: statt einer Landschaft bei Sonnenaufgang sollte man, wie Poussin, die Aurora mit dem Sonnenwagen darstellen, statt einer Mondlandschaft Endymion von Luna geküßt. „Behandeln wir doch die Kunst wie die Wissenschaft;" ruft Quatremère aus, „wenn die Berechnungen sich mit den Gaben der Musen vereinen werden, dann erst werden sich die Meisterwerke vervielfachen!" Dies erinnert wieder an das alte Streben nach dem errechenbaren Schönheitskanon, nach den Regeln des goldenen Schnittes und an die vielen vergeblichen Bemühungen größter Künstler, die Schönheit zu begründen, zu berechnen und geometrisch zu konstruieren. Ein Gipfelpunkt und geradezu ein Ad-absurdum-führen aller dieser Regeln scheint der Ausspruch, den Hassenfraz in der Sitzung der „Jury national des arts" am 17. Pluviose des Jahres II tat: „Ich hege die innere Überzeugung, daß alle Gegenstände der Malerei mit Lineal und Zirkel gemacht werden können."

In diesen wenigen Umrissen ist wohl das Wichtigste von der Kunsttheorie enthalten, die das absolute Schönheitsideal auf ihren Schild erhob. Davids Kunst entsprach diesem Ideal, wie schon erwähnt, in gewissen Grenzen. Seine Darstellungen antiker Begebenheiten, der Schwur der Horazier, Paris und Helena, Leonidas und das berühmte Kolossalgemälde der Sabinerinnen, wollen weniger an die Modelle erinnern, als an die ausgegrabenen Statuen griechischer oder römischer Kunst. Er war äußerst bedacht auf archäologische Treue und ließ von dem besten Kunsttischler der Zeit, Jakob, nach seinen Zeichnungen Möbel anfertigen, die wohl im Atelier in Gebrauch waren, deren Hauptbestimmung aber war, auf seinen Gemälden als Requisiten der Antike zu figurieren. Es sind dies Möbel nach antikem Muster, die dann allmählich das Mobiliar im Stile Ludwig XV. und XVI. verdrängten und zur Mode und zum Sitzmöbel des Empire wurden. Wie ernst David die archäologische Treue in Kostüm und Hausgerät nahm, ergibt sich auch aus der Überlieferung, daß Talma kein noch so genau nach Stichen und Büchern zusammengestelltes antikes Kostüm auf der Bühne trug, ohne es Davids Urteil unterbreitet zu haben. Davids Kompositionen zeigen seinen Bruch mit der großen Vergangenheit des Dixhuitième. Er, der noch Boucher gekannt und verehrt hatte, der Schüler Viens, zeigt die volle Abkehr von den spielerischen Ausläufern einer großen malerischen Kultur. Die graziöse Wendung, das Schimmern zarter Rosatöne, helles Blau und Gelb, süße geschminkte Gesichter mit dem gefrorenen Lächeln heiterer Koketterie, Schäfer und Schäferinnen bei anmutigem

Spiel, all das war zu oft wiederholt worden, es entbehrte der Ursprünglichkeit, der Reiz dieser Kunst war durch zahllose Wiederholungen schal geworden und ihr Inhalt unerträglich für ein Geschlecht, das diejenigen, die im Stile dieser Kunst gelebt hatten, guillotinierte. „Edle Einfalt und stille Größe" trat an die Stelle dieser duftigen Frivolitätenmalerei, ernste Helden taten Schwüre für das Vaterland und David gab ihnen die würdige Gestalt, die er der Kunst der Griechen entlehnte. Trocken und unmalerisch erscheint uns heute sein Stil, er entbehrt des farbigen Glanzes des Rokoko und ist noch ferne von der klaren Helligkeit, die eine Errungenschaft des XIX. Jahrhunderts wurde.

Die Lehren der „liberalen Antithese" bedeuten ungefähr die Umkehrung der Leitsätze Quatremères de Quincy über die absolute Vorbildlichkeit der griechischen Kunst: jede Zeit habe ihren Stil, ihren Schönheitsbegriff, und so wenig wie die Antike fremden Vorbildern gefolgt war, ebensowenig solle die moderne Kunst sich an jene klammern. Das bedeutet Schätzung, ja Forderung von Originalität, keine Nachahmung ausgegrabener Statuen oder Reliefs mehr, sondern eigene Beobachtung und Studium nach der Natur. „Nur um diesen Preis erwirbt man Ruhm, den nur das Neue und Starke im Gefolge hat. Und so gewaltig ist die Macht der Ursprünglichkeit, daß man ihr auch Verirrungen verzeiht und daß sie sogar in ihren Übertreibungen gefällt" (Emeric David). Und was für den einzelnen erlaubt, ja geboten war, galt auch für die Nationen: Ablehnung des kritiklos bewundernden Nachahmens antiker Kunst. Und während die These von der einzig vollkommenen, endgültig vorbildlichen Kunst der Griechen den Widerspruch unter Hinweis auf die italienische Kunst der Renaissance erregte, machte sich auch eine französisch-chauvinistische Richtung (besonders scharf vertreten durch Le Breton) geltend, die sogar dazu führte, Watteau, Boucher und die anderen Künstler des XVIII. Jahrhunderts, die als Maler des Gestern soeben gründlich aus der Mode gekommen waren, zu würdigen, um durch den Hinweis auf ihre Originalität und ihr Talent die Gleichwertigkeit französischer Kunst mit der Italiens darzutun. Es gehörte mehr Objektivität dazu, als es uns heute scheinen mag, um im Jahre 1810 zu erkennen, daß jedes Land und jede Epoche ein Recht auf ihren Stil habe, und es auszusprechen, „daß der Stil erhaben, naiv, einfach, nieder, ja gewöhnlich sein könne, er sei gut, wenn er dem Gegenstand entspreche". Hier ist der Kernpunkt der divergierenden Auffassungen berührt, es ist die verschiedene Stellung zur „Wahrheit", wie es damals hieß, oder zum „Realismus", wie wir es nennen. Es ist klar, daß es diesen Begriff für die „Ultra-Idealisten" schlechthin nicht gab, wenigstens nicht als etwas Erstrebenswertes oder Ernstzunehmendes. „Auch die antike Kunst strebte nach dem Schein des Tatsächlichen, nach dem Eindruck der Wirklichkeit, die von den Idealisten als gefährlich

verurteilt oder als Hirngespinst verachtet wird. Die Kunst hat das Recht, uns zu täuschen", formuliert Emeric David die Grundzüge der moderneren Kunsttheorie; „wenn es die Pflicht des Künstlers ist, immer die Sache der Wahrheit zu schützen, so ist es sein Recht, sich auf die schlichte Nachahmung der Wirklichkeit zu beschränken . . . Nichts als genaue Naturnachahmung ist die erste Bedingung der bildenden Kunst, dies ist der einzige Weg, der nicht in die Irre führt, alle anderen sind gefährlich. Das Modell ist das Fundament, es handelt sich nur darum, es zu verschönen." Das entsprach völlig Ingres Anschauung und Kunstgefühl. Ob die literarische Ausprägung dieser Gedanken ihn beeinflußte oder nicht, steht dahin; daß er sich selbst auch theoretisch Rechenschaft von seiner Art zu sehen und wiederzugeben ablegte, entnehmen wir seinen Aufzeichnungen und Briefen, aus denen Delabordes „Notes et Pensées" eine Zusammenstellung geben. Ingres kann sich nicht genug tun in Bewunderung der Natur und der Demut vor ihren Schöpfungen — „betrachtet das Schöne kniend", schrieb er, und keine Beobachtung konnte ihm getreu genug sein. „Zeichne, male und vor allem ahme nach — und seien es Stilleben! Jedes Ding, das der Natur nachgeahmt ist, ist ein Werk und diese Nachahmung führt zur Kunst." Und an anderer Stelle sagte er: „Wenn ihr es an Ehrfurcht vor der Natur fehlen lasset, wenn ihr es wagt, sie in euren Arbeiten zu beleidigen, versetzt ihr einen Fußtritt dem Leib eurer Mutter." Es gibt für Ingres keine Schönheit jenseits der Natur, nur in ihr muß man sie suchen, nirgends sonst; es ist ebensowenig möglich, sich eine Schönheit vorzustellen, die der überlegen ist, die die Natur darbietet, wie einen sechsten Sinn zu begreifen. Das Häßliche wird gemalt, weil man das Schöne nicht genug sieht, und es liegt am Auge des Malers, wenn etwas häßlich erscheint; „nehmt meine Augen, und ihr werdet es schön finden"; „man schafft immer Schönes, wenn man wahrheitsgetreu ist. Ich nehme mir vor, mein Modell nachzubilden, sein ergebener Diener zu sein".

Diese Erkenntnis, daß das Höchste in der Kunst die Wahrheit ist, und daß ihr letztes Ziel die getreue Wiedergabe der Natur bleibt, führte Ingres über seinen Lehrer David hinaus und zu seiner einzig dastehenden und unerreichten Meisterschaft als Zeichner. Tausende von Studien seiner Hand zu seinen Gemälden sind uns erhalten und Hunderte von gezeichneten Bildnissen, ihren Endzweck in sich selbst erreichend, stellen Ingres Freunde, die Künstler und Kunstfreunde seiner Epoche dar. Die größte Sammlung dieser Blätter befindet sich im Musée Ingres in Montauban; eine stattliche Anzahl von Handzeichnungen Ingres besitzt der Louvre und besaß der verstorbene Maler Léon Bonnat, der seine Sammlung dem Museum seiner Heimatstadt Bayonne hinterließ. Vieles ist noch verstreut in Privatbesitz, einiges Bemerkenswerte aus dem Besitz von M. Henry Lapauze wird dem Musée Ingres noch zufallen.

Es ist ein häufiger Irrtum der kritischen Betrachtung, Kolorismus und Zeichnung als etwas prinzipiell Verschiedenes einander gegenüberzustellen. Ein mit ein paar Farbflecken hingesetzter Arm ist ebensogut gezeichnet, wenn die farbigen Andeutungen ihn richtig vorzustellen vermögen, wie wenn sein Umriß voll ausgeführt wäre. Im Gemälde müssen beide Faktoren vorhanden sein, damit ein vollkommenes Kunstwerk entstehe. Der Begriff des Zeichnenkönnens und der Zeichnung muß darum auch sehr weit gezogen werden. Es gibt Meisterzeichnungen aller Art und Technik: aus groben Pinselflecken und Strichen gebildete, die mit Auslassung des Konturs Licht und Schatten betonen, breite Federzeichnungen mit starkem Liniengewirr, aus dem der Vorwurf und die Figuren sich nur mit einiger Schwierigkeit ablösen, kalligraphisch verschnörkelte Zeichnungen und solche mit manieriert welliger Linienführung, Skizzen mit der Unterstützung verschiedenfarbiger Lavierungen und Höhungen, die die Illusion des Bildes vortäuschen wollen, und schließlich die hauptsächlich auf einem klaren Umriß beruhende, gewöhnlich mit Stift oder Kohle ohne andere Hilfsmittel arbeitende Linienzeichnung. Diese letzte Form ist die reinste und strengste, die Zeichnung an sich, die auf viele, leicht zu erzielende Effekte stolz verzichtet und mit der Linie allein die Form erfaßt und festhält. Diese Art zu zeichnen findet sich bei Künstlern, die ohne sich in anderen graphischen Techniken auszuleben — wie Dürer im Holzschnitt und Kupferstich, Rembrandt und Goya in der Radierung — einen großen Teil ihrer Produktivität in die Zeichnung ausströmen lassen. Von Ingres gibt es an graphischen Kunstwerken nur eine geringe Anzahl Lithographien (von Delteil in seinem „Peintre-Graveur Illustré“ aufgenommen), die einfach Handzeichnungen auf Stein sind und sich in nichts von seinen anderen Zeichnungen unterscheiden. Er zeichnet mit energischem Strich klare und feine Konturen, deren geringfügige Einbuchtungen oder Biegungen die Form umreißen, dünne und schmale Parallellagen gestalten die Schatten; kaum finden sich je Korrekturen an den formbildenden Linien, höchstens geringfügige Verdoppelungen oder Verstärkungen. Das Wesen der zeichnerischen Wiedergabe eines Körpers oder eines Gliedes in der vom Künstler studierten Haltung und Bewegung ist fast immer unwiderruflich, vollendet und absolut klar in der Formung. Was Ingres aber unzählige Male versuchte, bis er sich entschied, waren die Stellungsmotive für die Komposition. Wie sollten die Hände greifen, wie die Finger sich legen? Sollte der ausgestreckte Arm sich steil erheben oder etwas mehr senken, eine Drehung stärker oder geringer sein? Diese Fragen werden auf einem und demselben Blatt abgewandelt, mit dem gleichen Elan wird der energische Umriß eines emporweisenden Armes dreimal nebeneinander aus dem Gelenk richtig herausgeleitet, bis ein vierter Versuch nicht mehr ausgeführt zu werden braucht,

denn er ist der richtige (z. B. Tf. 43, für das „Martyrium des hl. Symphorius"). Ingres zeichnete um zu lernen, wie er selbst betonte; so bezwang er die Natur und es war sein Ziel, um das er sein Leben lang kämpfte, sie „wahrhaft" wiederzugeben. Und doch war das Wesentlichste ihm angeboren: das Talent, Form zu sehen, zu erfassen und sie wiedergeben zu können. Mit wenigen, fast nur umreißenden Linien einen Körper zu bauen und ihm seinen Platz im Raum zu verschaffen, ist eben Zeichenkunst im höchsten Sinn. Schon die Betrachtung eines Gemäldes erfordert die Mitarbeit der Imagination, die, geführt vom Künstler, eine fehlende Dimension ersetzen muß. Mehr noch als beim ausgeführten Gemälde aber bleibt dem Beschauer bei der Zeichnung zu ergänzen, und wenn die sinnliche Freude vor dem Gemälde größer ist, das Auge in der Farbe anders schwelgen kann als vor den schwarzen Linien auf weißem Papier, so ist es eben diese Beschränkung, die ein stärkeres Mitarbeiten des Beschauers verlangt und dadurch seinem Geist durch größere Aktivität eine andere, aber deshalb nicht geringere Befriedigung bietet. Ingres war unermüdlich, sich selbst zu dieser abgekürzten und darum größte künstlerische Kraft erfordernden Art der Darstellung zu zwingen, ein Minimum an Materiellem, an Linie, schuf ein Maximum an Ausdruck und Bewegung. Es war ein schweres Mißverstehen, ihm gerade Ausdruck und Bewegung abzusprechen, wie es Ernest Chesneau in seiner ausführlichen Abhandlung über Ingres als Zeichner tat. Die zahllosen Variationen der Einzelstudien dienten der Erforschung des Ausdrucks, der durch die Art der Bewegung zur höchsten Intensität gesteigert wurde. Bei den Studien zu dem Porträt Cherubinis z. B. (Tf. 53) war die Haltung der den Kopf stützenden Hand verändert und studiert worden, um zu sehen, wie das grüblerische In-sich-Hineinhören des großen Musikers am prägnantesten zum Ausdruck käme. Auch einen Mangel an Individualität wirft Chesneau Ingres vor und meint darin das Erbteil der Schule Davids zu sehen. Es gibt keinen stärkeren Beweis gegen diese Behauptung und für die künstlerische Selbständigkeit Ingres als den Hinweis auf sein unablässiges Modellstudium, auf das Ausproben jeder Stellung und Wendung einer Gestalt seiner Kompositionen in zahllosen Zeichnungen und auf seine Methode, auch alle bekleideten Gestalten — vielleicht hatte er das von Raffael angenommen — als Akte in ihren später einzunehmenden Posen zu zeichnen (z. B. „Raffael und die Fornarina"). Ingres skizzierte auch seine gemalten Bildnisse stets zuerst mit dem Stift, um sich im kleinen Format der Zeichnung eine kompositionelle Übersicht für das Bild zu verschaffen. So hatte er auch zu Davids weltbekanntem Bildnis der M^me^ Récamier eine Bleistiftskizze gemacht, die David bei der Ausführung des Porträts zur Grundlage diente.

Jede von Ingres Studien ist von dezidiertem Strich und klarer Formengebung, er korrigierte, wie schon erwähnt, fast nie die einzelnen Linien, ans Wunderbare aber grenzt dieses sieghafte Darstellenkönnen mit dem sparsamsten Mittel, der zarten Bleistiftlinie, bei seinen Bildniszeichnungen. Die Skizze zum gemalten Porträt der M^me^ Devauçay (Tf. 11) ist eine festgefügte Kompositionsstudie, eine Zeichnung von größten Qualitäten, die im Beiwerk des über die Schulter gelegten Schals und der skizzierten Rundung des Fauteuils die malerische Wirkung des ausgeführten Gemäldes schon vorwegnimmt. Betrachten wir nun zum Vergleich Bildniszeichnungen, die um ihrer selbst willen entstanden sind, nicht als Vorstufen zu Gemälden, so finden wir köstlichste und reifste Kunstwerke, empfangen und wiedergegeben ohne einen Seitengedanken an eine andere Technik, in sich vollendete Zeichnungen, die nach keiner anderen Möglichkeit schielen oder gar damit kokettieren, die Wirkung der Farbe, eines Hintergrundes oder sonst etwas Zeichnungsfremdes zu erreichen. Das Bildnis der M^me^ Rhode (Tf. 20) besteht aus wenigen zarten Linien auf eine enge, aber gut dimensionierte Fläche verteilt, die nichts anderes vortäuscht, als das, was sie ist: zweite Dimension, Raumlosigkeit. Kein Hintergrund, kein Anhaltspunkt für Distanz schafft einen Raum, die Form baut sich aus dem Nichts durch diese zarten, scheinbar ganz flüchtig gezogenen Linien auf, die den nötigsten Umriß geben und so sparsam verwendet sind, daß sie am Schal über der rechten Schulter ganz wegblieben, ohne die klare Anschaulichkeit dadurch zu vermindern. Ähnliches ließe sich von vielen Blättern sagen, als besonders schönes Beispiel dieser höchsten Zeichenkunst sei noch das Bildnis von M^me^ Ingres erwähnt (Tf. 21). Etwas stärker im Schwarz-Weiß sind manche männliche Bildniszeichnungen und dadurch weicher und toniger, aber ebenso stark im Charakter der Zeichnung, z. B. die Bildnisse Paganinis, M. Raoul-Rochettes und die gezeichneten Selbstporträte von Ingres (Tf. 30, 39, 47, 76). Die formende Linie, die mit dem Umriß und ganz wenigen Andeutungen von Schatten arbeitet, ohne Hilfsmittel von Farbe, Lichtführung, Hinter- und Mittelgrund, schafft diese körperhaften, alle höchsten Ansprüche des illusionierten Tastsinnes erfüllenden Gestalten. Es gibt keine bescheidenen Vergleiche für diese Bildniszeichnungen, die Erinnerung an Holbein drängt sich zwingend auf, wie die an Raffael bei den Kompositionsstudien.

Ingres stand der Persönlichkeit, die er porträtieren sollte, gegenüber, wie dem Modell für die Aktstudie, wie der Natur, an die er stets neu und vorurteilslos herantrat; er sah stets mit seinen eigenen Augen, erstmalig, gewissenhaft und ehrfurchtsvoll. „Wie haben sie mich getäuscht!“ ruft er in Rom aus, als ihm Raffael aufging, als er erkannte, daß dieser immer wieder das Modell studiert und nach der Wiedergabe der Natur gestrebt hatte, statt Kopien nach den neu-

entdeckten Werken der antiken Kunst anzufertigen. Ingres hat Raffael bewundert und verehrt, aber nicht Nachahmung seines Stiles erstrebt, nur von seinem unendlichen Können in Zeichnung und Komposition wollte er lernen. Was Ingres von ihm und anderen florentinisch-römischen Künstlern der Hochrenaissance wieder aufnahm, waren Dinge, die längst der Vergessenheit angehört hatten: die genaue und sorgfältige Durchführung der Bewegung, die Reinheit des Konturs und die unwiderleglich klare Beziehung zum Raum.

Wie die Bildniszeichnungen sind die gemalten Porträte von Ingres Hand Dokumente von höchster Treue. Auch wenn es nicht zahlreiche Berichte von Zeitgenossen bestätigten, würden wir es von den Bildern ablesen, daß sie im höchsten Grade ähnlich sind. Er betrachtete mit scharf sondierendem Blick die Natur, die sich ihm darbot; das Individuelle und das Typische, die Physiognomie, der Charakter, ja die Nationalität des Dargestellten lassen sich von seinen Bildern ablesen. Er verfolgt das Individuelle seines Modells bis in die letzten Feinheiten, es gibt nichts Konventionelles bei ihm, weder im Stellungsmotiv noch im Detail, etwa der Hände, wie das bei Modeporträtisten auch allerhöchsten Ranges sonst vorkommt. Er wählte — gewiß mit Berücksichtigung von berechtigten, weil mit dem Wesen des Modells übereinstimmenden Wünschen — Haltung, Stellungsmotiv, Beiwerk und Hintergrund vollständig neu bei jedem Bildnis. Er trat an jeden Porträtauftrag heran, als hätte er noch nie ein Bildnis gemalt; kein gemeinsamer Zug einer Handgewohnheit im Beiwerk oder eine geläufig gewordene Art, das Modell vor dem Hintergrund zu sehen; nichts Routiniertes in der Darstellung von Kleidung und Mobiliar.

Ingres Bildnisse sind nicht nur Kunstwerke, sie sind auch Dokumente der Zeit in der sie entstanden sind, und unbeschadet ihrer individuellen Wahrhaftigkeit spricht nicht minder stark aus jedem Individuum das Typische seiner Epoche und seiner sozialen Position. Wie es Ingres gelang, mit seinem starken Formgefühl und der richtigen und energischen Modellierung die Züge eines Gesichtes und die körperliche Gestaltung getreu wiederzugeben, so brachte er auch die Gefühle und Gedanken seiner Modelle zum Ausdruck. Die Bildnisse der Aristokraten des alten Stiles, das des Marquis von Pastoret, des Grafen Molé und vor allem dasjenige des unbeschreiblich vornehmen, alle Hochzucht einer alten Rasse personifizierenden Herzogs von Orleans (Tf. 52) zeigt den an sich zeitlosen Typus des eleganten Kavaliers, in Gewandung und Haltung der Epoche dargestellt. Aber das Bildnis des Herausgebers des „Journal des Débats", Bertin des Älteren, zeigt einen neuen Typus, den erst das XIX. Jahrhundert, die Zeit des Bürgers, geschaffen hat (Tf. 41). Der mächtige Kopf, der wuchtige Körper, die breit auf die Schenkel gestemmten Hände — ein Mann, der seinen Platz erst erobert hat, aber ihn auch

nicht mehr verlieren wird. Die Augen blicken ruhig vor sich hin, um den festgeschlossenen Mund schwebt ein Zug von Überlegenheit, fast von Ironie. Delaborde erzählt, Ingres hätte mehrmals das Porträt Bertins begonnen, ohne sich für die Pose endgültig entscheiden zu können (Tf. 42). Am liebsten hätte er das Bild aufgegeben, wenn ihn nicht sein Versprechen an die Ausführung gebunden hätte. Eines Abends nun war Ingres zugegen, als die beiden Söhne Bertins mit ihrem Vater eine Meinungsverschiedenheit hatten. Während sie ihren Standpunkt vortrugen, betrachtete sie Bertin mit dem Bewußtsein, daß diese Argumente ihn nur noch fester in seiner Meinung machten. Diesen Ausdruck von Selbstsicherheit, vereint mit überlegener Bonhomie, sah Ingres und hat ihn im Bildnis festgehalten. „Ihr Porträt ist fertig, jetzt halte ich Sie fest und lasse Sie nicht mehr aus", rief er Bertin zu und begann am nächsten Tag die Arbeit.

Ingres Frauenbildnisse gehören zu den höchsten Glorifikationen, die männliche Kunst dem anderen Geschlecht zuteil werden ließ. Sie sind ein hohes Lied von Schönheit und Liebreiz, von Güte und Zartheit, die aus dem sanften Blick, dem leisen Lächeln, dem anmutigen Spiel der Hände sprechen. Eleganz und Sicherheit der Dame des XIX. Jahrhunderts, der „femme comme il faut", wie Balzac diesen neuen Frauentypus genannt hat, treten uns in diesen Bildnissen von Einzelerscheinungen als Urbild der Epoche entgegen. Diese „femme comme il faut" ist die neue elegante Frau, bei der Geburt und Stand nichts mehr zu besagen haben; sie ist anmutig, vollendet geschmackvoll, aber unauffällig gekleidet, vielleicht schön, doch ist das keine absolute Bedingung, aber sie muß mit einer leichtfüßigen Energie einherschreiten können, die die Bewunderung, aber auch den Respekt der Passanten erregt. Auch eine Herzogin des XIX. Jahrhunderts kann nichts anderes mehr sein als eine „femme comme il faut" und wenn sie nicht den Anforderungen, die an Grazie und Geschmack einer solchen Frau gestellt werden, entspricht, hilft ihr kein Titel und kein Vermögen. „Einstmals konnte eine Frau die Stimme einer Ausruferin haben, den Schritt eines Grenadiers, die freche Stirn der Kurtisane, plumpe Füße und fleischige Hände", läßt Balzac eine Aristokratin sagen, „sie war doch eine ‚grande dame'; heute, und wäre sie eine Montmorency — wenn diese Damen jemals so sein könnten — sie wäre keine ‚femme comme il faut'." Gemeinsam ist all diesen von Ingres gemalten Damen der Reichtum und die Sorglosigkeit, die der Erscheinung und der von keinerlei Arbeit oder Notwendigkeit berührten Existenz die Folie geben. Dieser nunmehr auf den Aussterbeetat gesetzte Typus war noch eine der spärlichen Kulturblüten des XIX. Jahrhunderts, ein edler Luxus in diesem Jahrhundert der mehr und mehr um sich greifenden Sachlichkeit, die mit der Revolution begonnen und sich unter Napoleon stabilisiert hatte, unter dessen Regierung das Wort

„organiser" aufkam, „un mot de l'Empire et qui contient Napoléon tout entier" (Balzac).

Ingres Stellung in der Reihe der größten Porträtisten und Zeichner des XIX. Jahrhunderts ist heute wohl unbestritten und unanfechtbar, aber seine Kompositionen treffen vielfach auf Nichtbeachtung oder Ablehnung. Ingres selbst legte den größten Wert auf seine Historien und betonte stets, er sei nicht Porträtist, sondern „peintre d'histoire", und als einst eine Engländerin in Rom, die ihr Porträt von ihm gezeichnet haben wollte, ihn an seiner Tür fragte, ob hier der Zeichner der kleinen Porträte wohne, schlug er sie ihr vor der Nase zu mit den Worten: „Hier wohnt ein Historienmaler". Nur die umfassende Komposition erschien ihm erstrebenswert und eines großen Künstlers würdig: „die Darstellung einer bedeutenden Begebenheit, die im Beschauer große Gedanken erzeugt," wie Emeric David, der Vertreter der „liberalen Antithese", es ausgedrückt hatte. Er schuf tausende Modellstudien, von denen oft mehrere hundert einer einzelnen Komposition dienten; niemand hat es ernster mit jedem Detail genommen, mehr Eifer und Sorgfalt auf die Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit jeder Gestalt und jeder Bewegung verwendet, als er mit seinem unbegrenzten Respekt vor der gewachsenen Wirklichkeit. Was seinen Kompositionen fehlt, ist nicht individuelles Versagen, sondern liegt in der Epoche und hatte schon vor ihm, bei Louis David begonnen. Ingres Figuren leben nicht im Raum, sie reihen sich nebeneinander auf — ähnlich wie bei David, dessen „Horaziern" der „Peintre du Roi," Pierre, vorgeworfen hatte, es sei noch niemals in der Malerei dagewesen, daß drei Figuren in eine Ebene nebeneinander gestellt wurden — sie schaffen keine Luft, keinen Raum um sich, sie verlebendigen die Fläche nicht zu einem Anschein wirklicher Tiefe. Es entsteht keine Bühne mit ihrer eigenen Welt, wie sie die Malerei vom Anfang des XVI. Jahrhunderts bis zum Ende des XVIII. schuf, ob es nun „nur Theater" war oder jene höchste Kunst, die mit Shakespearescher Wucht die gewaltige Szenerie der „Nachtwache" aus dem Nichts erstehen ließ. Wollte die frühere Generation nicht mehr so komponieren wie das Dixhuitième, weil es ihren Anschauungen nicht mehr entsprach, so konnte es die nachfolgende nicht mehr; es ist dies eine Entwicklungserscheinung vom Nichtmehr-Wollen zum Nichtmehr-Können, wie sie sich analog an allen Wendepunkten der Kunst zeigt und wie wir sie gerade in unseren Tagen mit Schaudern wieder erleben. So ist, was wir heute an Ingres Kompositionen tadeln, kein individuelles Versagen, es liegt im Geist, im Kunstwollen der Zeit; wäre er Nachahmer Raffaels geworden, statt sein vor Begeisterung glühender Versteher, so hätte auch er jenen Fehler begangen, in den sein großer Rivale Delacroix verfiel. Dieser hatte sich an Rubens angeschlossen und wollte dessen gigantische Bewegtheit neu auferstehen lassen, so daß seine

Hauptwerke nicht den klaren Stempel ihres Jahrhunderts tragen, sondern einen Bruch offenbaren, der sich durch einen großen Teil seiner Werke zieht, einen Bruch, der uns schließlich in der ganzen imitatorischen Kompositionskunst des XIX. Jahrhunderts entgegenklafft. Auch bei Ingres! Sein Hauptwerk, die „Apotheose Homers" (Tf. 36) war als Deckengemälde gedacht. Kein Strich auf dem im Louvre senkrecht aufgestellten Gemälde verrät diesen Zweck, ein absoluter Beweis für die Beziehungslosigkeit Ingres, seiner Auftraggeber und Zeitgenossen zu der Aufgabe. Die wirkliche, organisch bedingte große Komposition war immer für den Platz konzipiert, den sie einnehmen sollte, wenn sie nicht überhaupt an Ort und Stelle gemalt wurde. Die Aufträge der Regierungen des XIX. Jahrhunderts waren, selbst wenn sie für bestimmte Wände in Kirchen oder Palästen erteilt wurden, zur Förderung der Künstler gedacht, zur Hebung des Ansehens des Ministers oder irgendeines Inspirators der Idee, aber nicht ursächlich und selbstverständlich mit dem Gebäude und seiner Ausgestaltung verknüpft. Im Grund war nun alles Denken und Fühlen zu bürgerlich, weit entfernt von der hemmungs- und bedenkenlosen Prachtliebe der Renaissance- und Barockmenschen, deren Persönlichkeit sich in gewaltigen Denkmälern auslebte, wie sie heute kein Einzelwille mehr erstehen lassen kann. Erst wenn man mit dieser Einstellung an Ingres Homer herangeht, kann man ihm gerecht werden und ihn sogar genießen. Vor allem ist die Apotheose Homers auch keine Historie, keine Schilderung eines Ereignisses, sondern eine Art allegorisches Andachtsbild. Homer sitzt wie Jupiter vor einem Tempel, der ihm geweiht ist, eine Victoria krönt ihn mit dem Lorbeerkranz, zu seinen Füßen sitzen die Ilias und Odyssee und auf den Stufen des Tempels sieht man die großen Männer aller Epochen, die ihm ihre dankbare Verehrung darbringen. Den griechischen Künstlern und Philosophen gesellte Ingres eine Reihe von späteren Künstlern und Dichtern zu, deren Auswahl ihn noch jahrelang beschäftigte, denn es sollte niemand vergessen werden, der ihm würdig schien, Homer zu huldigen.

Der Aufbau dieses Gemäldes ergibt nicht den Eindruck einer Bühne mit überraschenden Tiefen und der durch künstliche Lichtführung bedingten Raumillusion, sondern den einer ebenmäßig ponderierten, harmonischen Darstellung. Übersichtlich zueinander geordnete Figuren, die der Gedanke des Vorgangs verbindet, sind zu einer im wesentlichen dem Prinzip der Parallelen folgenden, starken Linienwirkung gebracht. Vielleicht schätzen wir Heutigen die ruhige und maßvolle Schönheit weniger; erscheinen uns doch sogar die Stanzen Raffaels akademisch, verglichen mit der kühnen Diagonalkomposition Tintorettos und Rubens, und es bedarf einer historischen Einstellung, um schließlich die Schönheit ebenso im gewählten Ebenmaß zu erkennen wie im leidenschaftlichen Überschwang.

Das Bild ist in hellen leuchtenden Farben gemalt; heute in der Mitte des großen Louvresaales mit den Hauptwerken französischer Malerei des XIX. Jahrhunderts aufgestellt, erfüllt es den riesigen Raum mit Helligkeit, mit einem freundlich-warmen Tageslicht, das nicht flimmert, aber auch nicht kalt wirkt, dem Licht südlicher Vorfrühlingstage in ihrer unbeschwerten Heiterkeit. Dieser Gesamteindruck entsteht nicht dadurch, daß sozusagen das Licht als solches gemalt wird, die Figuren und Gegenstände einhüllend, die darin verschwimmen und untertauchen, sondern er entsteht aus der restlos vollendeten Durchführung der Einzelgestalten, die nicht Objekte der Beleuchtung, sondern selbst Träger des Lichtes sind. Die Zusammenfügung dieser lokalfarbig-unvermengt nebeneinander stehenden hellen Töne gibt den Akkord des leuchtenden Gesamttons. Ingres hat nordischen Nebel, durch den ein Sonnenstrahl bricht, nicht gesehen oder nicht beachtet, aber die Geheimnisse der italienischen Atmosphäre hat er gekannt und geliebt. Die Farben der Pinien und des Weinstockes fließen nicht mit dem leuchtenden Blau des Himmels und dem grellen Weiß des Marmors zusammen, aber ihre Gesamtheit ergibt die berückend schöne, friedvoll heitere Helligkeit des Südens. Diese Vision ist in Ingres Bild Gestalt geworden, sie erzittert in der Luft um seinen Tempel, sie schuf die symbolischen Figuren der beiden Epen und den Vergil, der für sich allein betrachtet, vielleicht die edel-schönste Gestalt des ganzen Werkes ist.

Ingres war Kolorist, ein Künstler, der die Farben originell und neuartig verwendete, und nur Unverständnis kann sie als seiner Zeichnung neben- oder gar untergeordnet auffassen. Als Ingres die „große Odaliske“ (Tf. 22) malte, wählte er das kühle Weiß des Körpers und das stahlharte Hellblau der Draperie, die voneinander Leuchtkraft beziehen und mit den kleinen Stellen warmer Farben — besonders Rot und Goldgelb — eine eigenartige Harmonie hervorbringen, die immer stärker und wärmer wird, je länger man das Bild betrachtet. Es entsteht aus streng getrennten Lokalfarben ein harmonischer Zusammenklang, wie ihn Maler anderen Stils mit einer alles einhüllenden Tonigkeit erreichen. Ein warmer, schimmernder Goldton liegt über der „Baigneuse von Valpiçon“ (Tf. 13) und auch dieser ist ein Produkt aus einzelnen, scheinbar disparaten und überwiegend kalten Tönen. Jedes Bildnis ist anders und apart in der Farbe, die früheren Frauenporträte meist hell, mit der Dominante des weißen Schals, das Bildnis der M^me^ Marcotte de Sainte-Marie bringt ein warmes Braun mit etwas Gelb, Farben, die mit dem Ausdruck des Gesichtes erstaunlich harmonieren. Die Luft um das Haupt Bertins hat nichts Südlich-Helles, sondern etwas vom Grau des Alltags der Arbeit; warm, in leuchtendem Rot erglänzt die Zeremonie der „Sixtinischen Kapelle“ (Tf. 23), gelb-goldige Töne leuchten auf dem Porträt der brünetten M^me^

Devauçay. Es genügt, ein beliebiges Bild von Ingres zu beschreiben, um auch dem, der es nicht gesehen, jeden Zweifel an Ingres Kolorismus zu benehmen; es sei das Porträt der Prinzessin Broglie dazu herangezogen (Tf. 62). Blaue Bänder und weiße Marabufedern geben dem dunklen Haar ein wenig Licht, zartblau ist das Kleid, dessen Corsage unter weißen Spitzen verschwindet, eine Kette aus Gold schlingt sich um den Hals, eine lange Perlenschnur ist um die Hand gewunden, das Schimmern der weißen Perlen sorgfältig getönt und von dem warmen Ton der Haut verschieden; der Fauteuil, über den der weiße Schal geworfen ist, ist gelb und steht vor dem dunkleren Blau eines Divans, der den Hintergrund abschließt. Auch die Klingelschnur links ist blau, das Elfenbeinweiß des Schals wird von einer altgoldfarbigen Bordüre umschlossen. Diese reiche Farbigkeit mit Erscheinung und Ausdruck der Dargestellten zu harmonischem Einklang gebracht, macht das Bild, unbeschadet aller sonstigen Qualitäten, koloristisch zu einem Meisterwerk.

Ingres hat einst mit Bezug auf sich selbst gesagt: „Es ist ohne Beispiel geblieben, daß ein großer Zeichner nicht genau die Farbe gefunden hätte, die dem Charakter seiner Zeichnung entsprach." Bissière, ein junger Maler der modernsten Schule und theoretischer Interpret ihrer Ideen, bekennt sich in einem ausführlichen Essai (La doctrine de Ingres, 1921) zu Ingres und widmet seinem Kolorit besondere Aufmerksamkeit und Anerkennung. „Ich glaube sogar," sagt er, „daß Ingres einen ausnehmend starken und neuen Sinn für die Farbe hatte." Er schildert sodann, wie Ingres nicht eine Unendlichkeit von Tönen anstrebte, sondern durch Gegenüberstellung von einfachen Farben, die er nach gewissen Gesetzen auswählte, die starke Ausdruckskraft seiner Bilder erreichte; „wenn man die Art betrachtet, wie Ingres kolorierte, muß man sich fragen, ob er nicht schon das Gefühl hatte, es sei möglich, die Entfernung klar zu machen, ohne zu der alten Luftperspektive als Hilfsmittel zu greifen ... Die Gesetze, die Ingres anwendete, um die verschiedenen Ebenen darzustellen, sind vollständig neu in seiner Epoche, und man muß in den Jahrhunderten sehr weit zurückgehen, um Bilder zu finden, die nach denselben Grundsätzen entstanden sind. Die Kubisten aber übernahmen später diese Prinzipien Ingres, die sie viel weiter führten als er, und es gibt nichts, das stärker an ein Bild von Ingres erinnert als gewisse kubistische Malereien Picassos". Die moderne Kunst Frankreichs empfindet diese Verbindung sehr stark, und wenn es vielleicht auch heute noch schwer fällt, die letzten Bewegungen und Wandlungen in der modernen Kunst historisch auf ihre Verbindung mit älteren Stilepochen hin zu werten, so ist doch klar, daß, mit Auslassung und Ablehnung des Impressionismus, der Weg in die Vergangenheit zu dessen Gegenpol, zu Ingres, führen muß.

Ingres malte, wie er zeichnete; war er sich über die Komposition und Anordnung klar geworden, hatte er alles genau vorbereitet, so gab es keine Zweifel und Änderungen mehr für ihn. Er malte ohne Retuschen oder Pentimenti mit großer Schnelligkeit und derselben Sicherheit der Hand, die, wie von ihm erzählt wird, nicht mehr als vier Stunden an ein gezeichnetes Porträt wandte. Amaury-Duval, dem wir eine ausführliche Schilderung von Ingres Technik verdanken, schrieb darüber: „Man könnte glauben, daß das technische Können eine Nebensächlichkeit sei, aber es gibt keine Nebensachen in der Malerei, und wir denken mit Ingres selbst, hätte man für hunderttausend Francs Geschicklichkeit, so müßte man sich noch welche um zwei Sous dazu verschaffen." Bissière aber schließt seinen Exkurs über Ingres malerische Technik mit den heute gar nicht hoch genug zu schätzenden Worten: „Die Geschicklichkeit ist nur für die Schwachen verderblich, die sich ihrer nicht bedienen können; für die anderen, die ihr die Rolle als Instrument des Geistes zu bewahren wissen, ist sie ein wertvolles Hilfsmittel, fast unentbehrlich, und wäre sie weniger verachtet worden, so hätte man uns manches Werk erspart, das voll Talent ist, aber als Kunstwerk unzulänglich."

Es war bis jetzt nur die Rede von den verschiedenen Werken Ingres und von seinem Stil, aber nicht von einer Entwicklung seiner Kunst. Dies erübrigt sich, da es eine der Eigenheiten des Phänomens Ingres ist, daß er keine künstlerische Entwicklung im landläufigen Sinne durchzumachen hatte, sondern fast von den ersten Werken bis zu seinen letzten der gleiche geblieben ist. Wie Pallas aus dem Haupte des Zeus entsprungen, fertig, gerüstet, kampfbereit, so war Ingres Talent von Anfang an: stark, individuell und ausgebildet, um Kunstwerke zu schaffen, die in der künstlerischen Konzeption und in der technischen Ausführung gleich vollendet waren. Délécluze, der uns seine Erscheinung und seinen Charakter beschrieben, schildert auch den Eindruck, den die ersten Malereien Ingres im Atelier des Lehrers machten. „Alles, was heute (1854) das Talent dieses Künstlers charakterisiert, die Feinheit des Konturs, das wahre und tiefe Gefühl für die Form, eine Modellierung von außerordentlicher Richtigkeit und Energie, ließ sich schon in seinen ersten Versuchen wahrnehmen." Nur die frühesten Gemälde, die in der Schule Davids entstanden, etwa der Torso, der Ingres im Jahre 1800 den Preis der „École des Beaux Arts" brachte und etwas gezwungen im Bildraum steht, und die „Entsendung der Gesandten des Antiochus zu Scipio Africanus,um ihm seinen Sohn zurückzubringen," verraten mehr Einfluß des Lehrers, als sie von Ingres eigenem Wesen offenbaren. Aber schon das Bild, für das ihm der „Grand Prix de Rome" zuteil wurde, „Die Gesandten Agamemnons bei Achilles" (Tf. 1), ist ein vollendetes, selbständiges Kunstwerk, das den Einundzwanzigjährigen als fertigen Meister zeigt.

Auch die vergleichende Analyse der Bildnisse hat zu keinem anderen Ergebnis geführt; die Porträte verändern sich im Kostüm und je nach Charakter und Haltung des Modells, nicht aber durch Ingres Können, nicht durch eine Wandlung in seinem Geschmack oder Stil. Es gibt nichts Reiferes und Vollkommeneres als etwa die im Jahre 1805 entstandenen Rivière-Bildnisse (Tf. 3, 4, 5), nichts Frischeres im Einfall als das Porträt der M^me^ d'Haussonville (1845) und die beiden Porträte der M^me^ de Moitessier, die mit derselben naiven Malfreude in den Jahren 1851 und 1856 (Tf. 58 u. 66) entstanden. Ingres hatte von seinem Grand Prix an nichts mehr zu lernen, er hatte keine Entwicklung zu durchlaufen. Wenn er nichtsdestoweniger hart arbeitete, lernte, mit sich selbst kämpfte, so kommt das wohl daher, weil kein wirkliches Kunstwerk leicht entsteht, weil der wahre Künstler zwar vom Schicksal begnadet ist, aber auch bestraft, da er in jedem seiner Werke aufs neue beginnen muß, um in jedem wieder nach Vollendung zu ringen. Er hat jede seiner Figuren dem Modell in vielfältigen Studien abgerungen, jede seiner Kompositionen in vielen Skizzen erprobt, oft auch mehrmals gemalt, bis sie ihre endgültige Fassung gefunden. Gegenüber diesem inbrünstigen Erfassen der Natur und ihrer Schönheiten, gegenüber seiner Bescheidenheit, nichts anderes wiedergeben zu wollen, als was sich ihm darbot, steht um so unsympathischer die Anmaßung der ewig nörgelnden Theoretiker, die die Schönheit der Werke und ihre künstlerischen Qualitäten nicht zu erkennen vermochten. Den Kunstbegabten und Kunstbeflissenen offenbart sich die Schönheit durch das vollendete Werk; der Schöpferblick des Schaffenden allein hat sie visionär gesehen, aus der Allgemeinheit der Natur herausgeholt und sichtbar gemacht. Ingres jagte weder abstrakten Phantasien noch den Schemen antiker Kunstübung nach; das war ihm so oft von einem großen Teil der Kritik vorgeworfen worden, bis er sich verbittert jahrelang von der Pariser Öffentlichkeit zurückgezogen hatte. Gautier sprach auch darüber die erlösenden Worte: „Die Geister, die auf religiöser, politischer oder philosophischer Grundlage denken, werden zweifellos sagen, daß Ingres keiner Idee diene. Das aber ist es gerade, worin seine Überlegenheit zutage tritt: die Kunst ist der Zweck, aber kein Mittel, und niemals gab es einen höheren." Es führt ein weiter Weg von der abstrakten, mit dem wirklichen Wert des Kunstwerkes unvertrauten, weil nicht auf der Forderung nach Originalität der künstlerischen Schöpfung beruhenden Lehre Winckelmanns, wie sie noch in der „Théorie Ultra-idéaliste" fortlebte, zu dieser reinen Formulierung des „l'art pour l'art", der Kunst um ihrer selbst willen, deren Wert in der Beglückung liegt, die von dem Werk zu dem Aufnahmsbereiten strömt, und die einzig und allein auch den Zweifler und den die Zwecklosigkeit der Existenz Durchschauenden dies Leben bejahen macht. Ebensowenig wie man sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts von der philosophischen Methode der

Kunstbetrachtung ganz frei machte, ist es auch heute der Fall. Den wenigsten genügt es, nur zu schauen. Wenn der Klassizismus der Schule Davids keinen Mann gemalt sehen wollte, der nicht auch vorbildlicher Held war, so liegt es heute in der Zeit, sich nicht an der Wiedergabe einer Frau mit ihrem Kinde zu begnügen, sondern jedes derartige Bild soll „die Mutter" wiedergeben, nicht den menschlichen Einzelfall, sondern die Mutter an sich, die Idee der Mutter. Es ist dasselbe überhebliche Vom-Modell-Wegsehen, zugunsten eines vagen Allgemeinbegriffes, der Glaube an die Überlegenheit des eigenen Geistes über das von der Natur erzeugte Geschöpf, der die ultra-idealistische These aufstellte, ein Irrglaube, der allen ganz großen Künstlern fremd war. Sie fußten auf der Beobachtung, und wenn das Geschaute in ihrer Wiedergabe an Größe und Vergeistigung gewann, so lag es an ihrem Ingenium, nicht aber an einer vorgefaßten Absicht oder einer Theorie. Wenn Michelangelo Akte zeichnete, wenn Rembrandt zwei Figuren mit der Feder hinwarf, um ihre Stellung zueinander wiederzugeben, wollten sie nichts als ihre Beobachtungen festhalten. Bei der Ausführung wuchsen Michelangelos Akte ins Gewaltige, übermenschlich in Ruhe und Bewegung „entwirkte sich das Götterbild". Rembrandt aber stellte die Personen, die er skizziert hatte, in ein schummeriges Interieur, öffnete hoch oben ein kleines Fenster und ein einfallender Lichtstrahl goß alle Poesie der Legende über die beiden bei Tageslicht auf der Straße beobachteten holländischen Typen. Ingres Studien waren ebenso exakt und objektiv, seine Zeichnungen, nicht zu Unrecht oft mit denen Raffaels verglichen, wollen nichts anderes als den Akt, das Spiel der Glieder und den Reichtum ihrer Bewegungen wiedergeben. Aber wenn Ingres zur Ausführung schritt, vereinigten sich die der Natur genau abgelesenen Studien zu einem idealischen Gemälde voll abgewogener Feinheit, so daß die Anhänger eines veristischen, grobkörnigen Naturalismus in diesem vornehm zusammengestimmten Ensemble die vom Künstler in jeder Einzelheit treu geschilderte, aber um der Gesamtwirkung willen ausgewählte und gebändigte Natur nicht mehr wiedererkannten. Wenn bei Ingres gelegentlich von einem Versagen in der großen Komposition gesprochen wurde, so bezieht sich das nur auf die plastisch-anschauliche, theatermäßige Darstellung einer historischen Anekdote, nicht auf das Wesen der Komposition im höheren Sinn des Wortes, anwendbar so gut auf ein Bildnis wie auf ein Blumenstilleben oder einen auf Kissen liegenden Akt. Es sei nochmals die „Ruhende Odaliske" im Louvre (Tf. 22) herangezogen, die seit jeher den objektiv Wertenden zum Vergleich mit ihrem Gegenüber herausforderte, mit der „Olympia" von Manet. Sie ist eine vollendete Komposition, Figur und Beiwerk in reiner Harmonie; der ruhende Frauenkörper, das Bett als Unterlage, Kissen schmiegen sich unter den aufgestützten Ellbogen, der Vorhang schließt den Raum

rechts ab und bildet ein Gegengewicht zu dem emporgerichteten Oberkörper: nichts drängt sich vor, beeinträchtigt die Gestalt, aber alles ist vorhanden, genau und mit liebender Sorgfalt wiedergegeben, nichts vernachlässigt oder in der Andeutung stecken geblieben. Auch in der Natur kommen keine Andeutungen vor. Ingres Naturalismus war gewissenhaft. Hier zeigt sich der Gegensatz zu seinem Gegenüber. Die geniale Konzeption der Olympia von Manet in Weiß-Rosa-Creme ist koloristisch wohl von höchstem Reiz, aber die Stellung der Olympia zu dem Lager ist ungeklärt, das Bett senkt sich, und im Beschauer wird die Vorstellung erweckt, daß der herrliche Akt eher auf dem Ruhebett klebt, als darauf liegt. Weder Ingres noch Manet beabsichtigten ihre Gemälde nach perspektivischen Regeln zu konstruieren, aber Ingres war es gegeben, diese zu ignorieren und doch aus der Gestaltung der menschlichen Form und der sie umgebenden Gegenstände naturalistisch richtige Raumausschnitte zu schaffen.

Dieser vom Modell beherrschte, ihm ganz und gar hingegebene Künstler — vielleicht malte er gerade darum ungern Porträte — war Stilist im höchsten Grade, gab jedem dieser der Natur des Darzustellenden abgerungenen Bildnisse seinen Stil, den Klassizismus zu nennen gewiß alle Berechtigung vorhanden ist. Denn formal und entwicklungsgeschichtlich gibt es eine Anzahl von Stilarten, über deren Benennung und Ablauf zum Teil auch Einigkeit in der Kunstgeschichte erzielt wurde, aber von innen heraus, als allen Zeiten gemeinsames Kunstwollen, gibt es nur zwei verschiedene Wege der künstlerischen Produktion: Gesetze aufstellen und ihnen folgen — der Weg zu aller klassischen Kunst — und die Möglichkeit, die Existenz von Gesetzen zu negieren und die bestehenden zu sprengen — die Romantik. Beide Geistesarten kennen Naturalismus und Idealismus, die wieder vielerlei Abarten von Kunstformen in sich einschließen. Sie können einander ablösen, aber auch nebeneinander bestehen, sie kommen beide überall vor, sind aber doch so sehr im Nationalen verankert, daß in nordischer Kunstübung der Romantizismus, die Kunst des Gefühlsmenschen, und zwar sogar der stärkste, weil naiv sich gar keiner Gesetze bewußt werdende Romantizismus überwiegt, während im Rhythmus südlichen Lebens, in den Ländern der Sinnenmenschen, ein starkes Gefühl für das Gesetzmäßige mitschwingt, so daß die klassische Kunst dort ihre höchste Blütezeit erlebte; auf dem Boden des heutigen Frankreich aber, wo Römer die autochthonen Gallier überwanden, wo die aus der Mischung hervorgegangenen Menschen vielleicht im Unterbewußtsein der Volksseele um ihr Lateinertum zu kämpfen hatten, war der Klassizismus immer vorherrschend, romantischer Sturm und Drang nicht einmal ein obligates Bildungserlebnis des Schaffenden, und Künstler ernstlich romantischen Glaubens selten. So fehlt denn auch den Künstlern Frankreichs eines der Hauptmerkmale nordisch-romantischen Kunstwollens: mehr

und anderes zu erstreben als man leisten kann. Ihr Können, die technische und geistige Beherrschung ihrer Mittel, ist die grundlegende Voraussetzung ihres Schaffens. Der größte Romantiker Frankreichs war Delacroix, und seine Werke decken die Kluft auf, die ihn von so manchen deutschen Künstlern romantischer Gesinnung trennt, die das Grenzenlose erstreben und bei deren Werken sich der Gedanke aufdrängt, dieser Zug zum Gigantischen solle verschleiern, daß sich hier kein Meister in der Beschränkung zeigen würde. Ingres hat nicht ins Grenzenlose gestrebt, aber er hat sich auch keine Beschränkung auferlegt. Antike Szenen, den großen Gedanken des Geschehnisses hervorhebend, religiöse Darstellungen, von starkem ethischen Pathos erfüllt, herrlichste Akte, mit Stoffen und Farben um ihrer selbst willen zu malerischer Wirkung mit solcher Kraft verbunden, daß keine Frage nach Zweck oder Inhalt der Darstellung entstehen kann, und die Fülle der Bildnisse ergeben ein Gesamtwerk mit weiten, größte künstlerische Kraft und reichstes malerisches Können umfassenden Grenzen. Es erübrigt sich, den Vergleich zwischen Ingres und Delacroix zu ziehen oder gar die Frage zu stellen, wer von beiden größer war; es ist viel, in einer Nation, in der gleichen Epoche, zwei solchen Genien zu begegnen, doch scheint es der historischen Betrachtung, daß segensreicher für die Weiterentwicklung der Kunst der war, der nicht aus dem Rahmen seines Jahrhunderts heraussteigen wollte und nicht gewaltsam orgiastisch, ins Überlebendige gesteigerte, in keiner Beziehung mehr zum Geist der Zeit stehende Kompositionen schuf. Der große Rausch war nicht mehr zeitgemäß, er lag im XVIII. Jahrhundert nur noch sublimiert und verzärtelt wie ein Duft über der Kunst, als Bouquet von schäumenden Weinen über der Malerei, bis die Ernüchterung der Revolution Menschen und Kunst ernst machte. Der graue Tag der Aufklärung war angebrochen, die Zeit der naturwissenschaftlichen Entdeckungen, die in die Technik mündeten, die Zeit der Prosa, der objektiven Geschichtsbetrachtung, der Theorie; und mit dieser neuen Anschauung hatte sich die Kunst abzufinden. Sollte sie der Seele der Schaffenden und Aufnehmenden homogen sein, so mußte sie auf vieles verzichten, was ihr früher untertan war. Sie hatte manche edle Aufgabe verloren und mußte es sich versagen, einen seelischen Aufschwung zu illustrieren, den man nicht mehr empfand. An Stelle der Gewaltnaturen der Renaissance und der pathetischen Helden des Barock waren es jetzt die Heroen der Kunst und Wissenschaft, für die man sich begeisterte; Ingres Apotheose Homers entspricht diesem Gefühl. Sie zeigt keine Szene aus einer Epopöe, kein Heldenmärchen, sondern die geistigen Größen aller Zeiten ruhig vereint, wie sie in friedlichem Beieinander im Bewußtsein einer Menschheit fortlebten, die kein Zwang zu schöpferischer Exklusivität mehr einseitig und ungerecht machte.

LITERATURVERZEICHNIS

VERZEICHNIS DER TAFELN

# LITERATURVERZEICHNIS


Amaury-Duval, L'Atelier d'Ingres
— M. Ingres, „L'Artiste", 1856; abgedruckt in „La Renaissance", Mai 1921
Alexandre Arsène, Comprendre Ingres c'est comprendre la Grèce et la France, „La Renaissance", Mai 1921

Balze Raymond, Notes inédites d'un élève de Ingres, „La Renaissance", Mai 1921
Baudelaire Charles, Curiosités esthétiques (Œuvres complètes, II), Paris, Calman Levy
— L'Art romantique (Œuvres complètes, III. „Théophile Gautier"), Paris, Calman-Levy
Benoit François, L'Art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres. Paris, 1897
Bérard Léon, Devant les nouvelles salles du musée Ingres, „La Renaissance", Mai 1921
Bissière, La doctrine de Ingres, „La Renaissance", Mai 1921
Blanc Charles, Ingres, sa vie et ses ouvrages, „Gazette des Beaux-Arts", 1867, I.
— Ingres, sa vie et ses ouvrages, Paris (Renouard) 1870
Boyer d'Agen, Ingres d'après une correspondance inédite, Paris 1909

Catalogue de l'Exposition des Beaux-Arts, ouverte à Montauban 1862
Chaussard, Essai philosophique sur la dignité des arts, Paris 1798
Chesneau Ernest, Les Chefs d'école, Paris (Didier et C^ie) 1862

David Emeric, Recherches sur l'art statuaire considéré chez les anciens et les modernes, Paris 1805
Delaborde Vicomte H., Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître, Paris (Plon) 1870
Delécluze J., Louis David, son école et son temps. Souvenirs. Paris (Didier et C^ie) 1854 und 1863
Delteil, Le Peintre-Graveur illustré (XIX^e et XX^e siècles), Paris 1908
Denis Maurice, Sur une Exposition des élèves de Ingres, „La Renaissance", Mai 1921
Droz, Etudes sur le Beau dans les arts, Paris 1815

Gautier Théophile, Les Beaux-Arts en Europe, Paris (Michel Lévy frères) 1855
— Ingres, „L'Artiste" 1857; abgedruckt in „La Renaissance", Mai 1921
— Préface du Catalogue de la vente des tableaux, etc., provenant de l'atelier de M. Ingres, 1867
Guizot, L'État des Beaux-Arts en France et du Salon de 1810

Hébert E., La Villa Médici en 1840, „Gazette des Beaux-Arts 1901, I.

Kehrer H., J. A. D. Ingres, „Deutsche Kunst und Dekoration" XXV. Juni 1922

Lapauze Henry, Les Dessins de J.-A.-D. Ingres du Musée de Montauban, Paris (I.-E. Bulloz) 1901
— Les Portraits dessinés de J.-A.-D. Ingres, Paris (I.-E. Bulloz)
— Ingres, sa Vie et son Œuvre (1780—1867), Paris (Georges Petit) 1911

Lapauze Henry, Jean Briant, paysagiste, maître de Ingres et le Paysage dans l'Œuvre de Ingres, „Revue de l'Art ancien et moderne" 1911
— Jean Briant, maître de Ingres, et le Paysage dans l'Œuvre de Ingres, Paris (Georges Petit)
— Le Roman d'amour de M. Ingres, Paris (Lafite)
— La nouvelle leçon de Ingres, „La Renaissance", Mai 1921
Le Breton, Rapport sur les Beaux-Arts (Séance du Conseil d'État du 5 mars 1808), 1808
Lhote A., Ingres ou par un peintre, „La Nouvelle Revue Française", September 1921

Mabillon, Les Dessins d'Ingres au Musée de Montauban, „Gazette des Beaux-Arts", Sept. Nov. 1894
Meier-Gräfe, Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst, II. Auflage (Piper & Co.), München 1915
Momméja L., Ingres (Les Grands Artistes)
Muther Richard, Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert, München 1893
— Geschichte der Malerei (Grethlein), Leipzig 1909, Band III

Ponce N., Mélanges sur les Beaux-Arts (Recueil de ses opuscules), Paris 1826

Quatremère de Quincy, Dictionnaire d'Architecture, 1789
— Considérations sur les Arts du dessin en France, 1791
— Essai sur l'Idéal dans ses applications pratiques aux œuvres de l'imitation propre des arts du dessin, 1805, 1837
— Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, 1806, 1815

Rapports et Discussions de toutes les classes de l'Institut de France sur les ouvrages admis au concours pour les prix décennaux, 1810
Raymond, De la peinture considérée dans ses effets sur les hommes en géneral et son influence sur les mœurs et le gouvernement des peuples (An VII), 1804
Roujon Henry, Préface pour Henry Lapauze: „Les dessins de Ingres au Musée de Montauban", Paris (Bulloz) 1901
Rosenthal Léon, L. David (Les maîtres de l'Art), 1905

Sobry, Poétique des arts ou cours de peinture et de littérature comparées, 1810
Saunier Ch., L. David (Les grands Artistes), 1904
Strowski Fortunat, Ingres et le tableau de Stratonice, „La Renaissance", Mai 1921

Thiébault-Sisson, Le paysage dans l'œuvre de Ingres, „La Renaissance", Mai 1921

Uzanne O., Ingres (Newnes Art Library, 1922)

Westheim Paul, Klassizismus in Frankreich, Berlin (Wasmuth)
Wyzewa T. de, L'œuvre peint de J.-D. Ingres, Paris 1907

# VERZEICHNIS DER TAFELN


Titelbild: Selbstporträt (1804), Chantilly, Musée Condé

1 Die Gesandten Agamemnons bei Achilles (1801) Paris, École des Beaux-Arts
2 M. Bernier (um 1800) Paris, Sammlung Haro
3 M^me^ Rivière (1805) Paris, Louvre
4 M. Rivière (1805) Paris, Louvre
5 M^lle^ Rivière (1805) Paris, Louvre
6 Napoléon Bonaparte als erster Konsul (1805) Lüttich, Museum
7 Familie Forestier (1806) Paris, Sammlung Henry Lapauze
8 M^me^ Aymon, genannt „La belle Zélie" (1806) Rouen, Museum
9 Napoléon I^er^ (1806) Paris, Hôtel des Invalides
10 Bildnis des Malers Granet (1807) Aix-en-Provence, Museum
11 Skizze zum Bildnis der M^me^ Devauçay (1807) Montauban, Musée Ingres
12 Ödipus und die Sphinx (1808) Paris, Louvre
13 Badende Frau („La Baigneuse de Valpiçon") (1808) Paris, Louvre
14 M. Marcotte (1810) Paris, M^me^ Joseph Marcotte
15 M^me^ Panckoucke, geb. Bochet (1811) Bayonne, Museum, Sammlung Bonnat
16 M. Bochet (1811) Paris, Louvre
17 M^me^ Panckoucke, geb. Bochet (1811) Paris, M. Henri Panckoucke
18 M. Devillers (1811) Paris, Bernheim Jeune
19 M^me^ la Comtesse de Tournon (1812) Paris, M^me^ la Comtesse de Chabannes-la-Palice
20 M^me^ Rhode, Paris, Sammlung Groult
21 M^me^ Ingres, geb. Chapelle (1814) Montauban, Musée Ingres
22 „La Grande Odalisque" (1814) Paris, Louvre
23 Die Sixtinische Kapelle (1814) Paris, M^me^ Pougin de la Maisonneuve
24 M^me^ de Senonnes (1814) Nantes, Museum
25 M^me^ Lucien Bonaparte (1815) Bayonne, Museum, Sammlung Bonnat
26 Lord und Lady Cavendish Benting (1816) Bayonne, Museum, Sammlung Bonnat
27 M^me^ Destouches (1816) Paris, Louvre
28 Familie Stamaty (1818) Paris, Louvre
29 Studie zu dem Gemälde „Roger befreit Angelica" (1819) Montauban, Museum
30 Niccolò Paganini (1819) Bayonne, Museum, Sammlung Bonnat
31 Vergil, Caesar die Aeneïs vorlesend: „Tu Marcellus eris" (1819) Brüssel, Museum
32 M. Leblanc (1822) Bayonne, Museum, Sammlung Bonnat
33 Das Gelübde Ludwigs XIII. (1824) Montauban, Kathedrale
34, 35 Studien zum „Gelübde Ludwigs XIII." (1824) Montauban, Musée Ingres
36 Die Apotheose Homers (1827) Paris, Louvre
37, 38 Studien zur „Apotheose Homers" (1827) Montauban, Musée Ingres
39 M. Raoul-Rochette (1830) Wien, Albertina

40 M^me^ Lavergne (1830) Wien, Albertina
41 M. Bertin (1832) Paris, Louvre
42 Studie zu dem Bildnis Bertins, Montauban, Musée Ingres
43–45 Studien zum Gemälde „Martyrium des hl. Symphorius" (1834) Montauban, Musée Ingres
46 M. E. Gatteaux (1834) Paris, Louvre
47 Selbstporträt mit der Widmung an die Schüler (1835) Paris, Louvre
48 M^me^ Ingres, geb. Chapelle (1835) Paris, Sammlung Henry Lapauze
49 Odaliske mit Sklavin (1839) Paris, Sammlung Gustave Pereire
50 Franz Liszt (1839) Bayreuth, Siegfried Wagner
51 Charles Gounod (1840) Paris, M^me^ de Lassus
52 Bildnis des Herzogs von Orleans (1842) Paris, Herzog von Orleans
53 Studien für das Porträt Cherubinis (1842) Montauban, Musée Ingres
54 Venus Anadyomene (1848) Chantilly, Musée Condé
55 Studie zur „Venus Anadyomene" (1848) Montauban, Musée Ingres
56 Comtesse d'Agoult mit ihrer Tochter (1849) Paris, Marquis de Charnacé
57 Familie Gatteaux (1850) Paris, Paul Brame
58 M^me^ Moitessier, geb. de Foucault (1851) Paris, Comte de Bondy
59 M^me^ Gonse (1852) Paris, Sammlung Henry Lapauze
60 M^me^ Ingres, geb. Ramel (1852) Bayonne, Museum, Sammlung Bonnat
61 M. Ramel, Ingres Schwiegervater (1852) Paris, M^me^ Albert Ramel
62 Prinzessin Broglie (1853) Paris, Herzogin von Broglie-Armaillé
63 Skizze zum (1871) zerstörten Deckengemälde des Hôtel-de-Ville, „Apotheose Napoleons" (1853) Paris, Louvre
64 Die Geburt der Musen (1856) Paris, Sammlung Henry Lapauze
65 Entwürfe zur „Geburt der Musen" (1856) Montauban, Musée Ingres
66 M^me^ Moitessier, geb. de Foucault (zweites Bildnis, 1856) Paris, Vicomtesse Olivier de Bondy
67 M^lle^ Guille, Patenkind Ingres (1856) Bayonne, Museum, Sammlung Bonnat
68 Die Quelle (1856) Paris, Louvre
69 M^me^ Ingres, geb. Ramel (1856) Paris, M^me^ Albert Ramel
70 Selbstporträt (1858) Florenz, Uffizien
71 „Le Bain Turc" (1859/63) Paris, Louvre
72–73 Studien zum „Bain Turc", Montauban, Musée Ingres
74 „Das goldene Zeitalter." Verkleinerte Wiederholung des Wandgemäldes im Schlosse von Dampierre (1862) Paris, M^me^ Albert Ramel
75 Studien zum „Goldenen Zeitalter", Montauban, Musée Ingres
76 Selbstporträt (1864) Paris, École des Beaux-Arts
77 Studie zur „Vierge de Balze", Montauban, Musée Ingres
78 Studie zu „Jesus unter den Schriftgelehrten" (1866) Montauban, Musée Ingres
79 Entwurf zu „Jesus unter den Schriftgelehrten", Montauban, Musée Ingres

TAFEL 1

DIE GESANDTEN AGAMEMNONS BEI ACHILLES (1801)

PARIS, ÉCOLE DES BEAUX ARTS

[illegible] (18[illegible]) Wien, Albertina
[illegible] (18[illegible]2) Paris, Louvre
[illegible]

[illegible] zum „[illegible] Martyrium des hl. Symphorius" (1834) Montauban, Musée [illegible]

46 M. E. G[illegible] (1834) Paris, Louvre
47 Selbst[illegible] der Widmung an die Schüler (1835) Paris, [illegible]
48 M[illegible] Chapelle (1835) Paris, Sammlung Henry Lapauze
49 [illegible] Sklavin (1839) Paris, Sammlung Gustave [illegible]
50 [illegible] (1839) Bayreuth, Siegfried Wagner
51 [illegible] Gounod (1840) Paris, M^me de Lassus
52 [illegible] des Herzogs von Orleans (1842) Paris, Herzog von Orleans
53 Studien für das Porträt Cherubinis (1842) Montauban, Musée Ingres
54 Venus Anadyomene (1848) Chantilly, Musée Condé
55 Studie zur „Venus Anadyomene" (1848) Montauban, Musée Ingres
56 Comtesse d'Agoult mit ihrer Tochter (1849) Paris, Marquis de Charnacé
57 Familie Gatteaux (1850) Paris, Paul Brame
58 M^me Moitessier, geb. de Foucault (1851) Paris, Comte de Bondy
59 M^me Gonse (1852) Paris, Sammlung Henry Lapauze
60 M^me Ingres, geb. Ramel ([illegible]) [illegible] Museum, Sammlung Bonnat
61 M. Ramel, Ingres Schwiegervater (1852) Paris, [illegible]
62 Prinzessin Broglie ([illegible]) Paris, Herzogin von Broglie-Armaille
63 Skizze zum (1871) zerstörten Deckengemälde des Hôtel de Ville „[illegible]"
(1853) Paris, Louvre
64 Die Geburt der Musen (18[illegible]) Paris, Sammlung Henry Lapauze
65 [illegible] zur „Geburt der Musen" (1856) Montauban, Musée In[illegible]
66 M^me Moitessier, geb. de Foucault (zweites Bildnis, 1856) Pari[illegible]
[illegible]
67 M^lle G[illegible], Patenkind Ingres (1856) Bayonne, Museum, S[illegible]
68 Die Quelle ([illegible]) Paris, Louvre
69 M^me Ingres, geb. Ramel (1856) Paris, M^me Albert Ramel
70 Selbstporträt ([illegible]) Florenz, Uffizien
71 „Le Bain Turc" ([illegible]) Paris, Louvre
[illegible] Studien zum „Bain Turc", Montauban, Musée [illegible]
[illegible] „Das goldene Zeitalter" [illegible] Wiederholung des [illegible]
[illegible]ampierre (1862) Paris, M^me Albert Ramel
[illegible] zum „Goldenen Zeitalter", Montauban, Musée Ingres
76 [illegible] (1864) Paris, Ecole des Beaux-Arts
77 [illegible] de Balz[illegible], Montauban, Musée Ingres
78 Studie [illegible] den Schriftgelehrten" (1866) Montauban, M[illegible]
79 Entwurf [illegible] den Schriftgelehrten", Montauban, Musée [illegible]

TAFEL 2

M. BERNIER (UM 1800)
PARIS, SAMMLUNG HARO

TAFEL 2

NL. BERNIER (UNI 1800)

PARIS, SANNIER UNIO

TAFEL 3

Mme RIVIÈRE (1805)

PARIS, LOUVRE

TAFEL 4

M. RIVIÈRE (1805)

PARIS, LOUVRE

TAFEL 4

M. RIVIÈRE (1805)

PARIS, LOUVRE

TAFEL 5

Mlle RIVIÈRE (1805)
PARIS, LOUVRE

TABLE 5

Mlle RIVIÈRE (1805)

PARIS, LOUVRE

TAFEL 6

NAPOLEON BONAPARTE ALS ERSTER KONSUL (1805)

LÜTTICH, MUSEUM

TAFEL 6

NAPOLEON BONAPARTE ALS ERSTER KONSUL (1805)

LÜTTICH, MUSEUM

TAFEL 7

FAMILIE FORESTIER (1806)

PARIS, SAMMLUNG HENRY LAPAUZE

PAPER SAMPLING HEINZ FABRIKE

# FAMILIE FORSTER (1800)

TAFEL V

TAFEL 8

Mme AYMON, GENANNT LA BELLE ZÉLIE (1806)

ROUEN, MUSEUM

TAFEL 9

NAPOLEON I. (1806)
PARIS, HOTEL DES INVALIDES

TABEL 9

TAFEL 10

BILDNIS DES MALERS GRANET (1807)

AIX-EN-PROVENCE, MUSEUM

TABEL 10

BILDNIS DES MALERS GRANET (1807)

AIX-EN-PROVENCE, MUSEUM

TAFEL 11

SKIZZE ZUM BILDNIS DER Mme DEVAUÇAY (1807)

MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

TAFEL 11

SKIZZE ZUM BILDNIS DER Mme DEVAUCAY (1802)
MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

TAFEL 12

OEDIPUS UND DIE SPHINX (1808)

PARIS, LOUVRE

TAFEL 13

„LA BAIGNEUSE DE VALPIÇON“ (1808)

PARIS, LOUVRE

TAFEL 15

„LA BAIGNEUSE DE VALPIÇON" (1808)

PARIS, LOUVRE

TAFEL 14

M. MARCOTTE (1810)

PARIS, Mme JOSEPH MARCOTTE

TAFEL 14

N. MARCOTTE (1810)

PARIS, Mme JOSEPH MARCOTTE

TAFEL 15

Mme PANCKOUCKE, GEB. BOCHET (1811)
BAYONNE, MUSEUM (SAMMLUNG BONNAT)

TAFEL 15

Mme PANCKOUCKE, GEB. BOCHET (1811)

BAYONNE, MUSEUM (SANNELING BONNAT)

TAFEL 16

M. BOCHET (1811)

PARIS, LOUVRE

TAFEL 17

Mme PANCKOUCKE, GEB. BOCHET (1811)

PARIS, M. HENRI PANCKOUCKE

TAFEL 17

Mme PANCKOUCKE, (GEB. BOCHET (1811)

PARIS, M. HENRI PANCKOUCKE.

TAFEL 18

M. DEVILLERS (1811)

PARIS, BERNHEIM JEUNE

TAFEL 19

Mme LA COMTESSE DE TOURNON (1812)

PARIS, Mme LA COMTESSE DE CHABANNES-LA-PALICE

TAFEL 20

Mme RHODE

PARIS, SAMMLUNG GROULT

TAFEL 21

Mme INGRES, GEB. CHAPELLE (1814)

MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

TABL. 21

Mme INGRES, CÉR. CHAPELLE (1814)

MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

TAFEL 22

„LA GRANDE ODALISQUE“ (1814)
PARIS, LOUVRE

"LA CAYUSE ODALISQUE" (1814)

TAFEL 23

DIE SIXTINISCHE KAPELLE (1814)

PARIS, Mme POUGIN DE LA MAISONNEUVE

PARIS, Rue Pouchin de la Maisonneuve

# DIE SIXTINISCHE KAPELLE (1814)

TAFEL 24

Mme DE SENONNES (1814)
NANTES, MUSEUM

TABEL 24

Mme DE SENONNES (1814)

NANTES, MUSEUM

TAFEL 25

Mme LUCIEN BONAPARTE (1815)

BAYONNE, MUSEUM (SAMMLUNG BONNAT)

TAFEL 25

Mme LUCIEN BONAPARTE (1815)

BUYSONI, NIJSEDA (SAMMLUNG BONAPARTE)

TAFEL 26

LORD UND LADY CAVENDISH BENTING (1816)

BAYONNE, MUSEUM (SAMMLUNG BONNAT)

TAFEL 27

Mme DESTOUCHES (1816)

PARIS, LOUVRE

TAFEL 28

FAMILIE STAMATY (1818)

PARIS, LOUVRE

TABLE 28

FAMILIE STANALP (1815)

PARIS LOUVRE

TAFEL 29

STUDIE ZU „ROGER BEFREIT ANGELICA“ (1819)

MONTAUBAN, MUSEUM

TAFEL 29

STUDIE ZU „ROGER BEFREIT ANGELICA" (1819)

NÜRNBERG, MUSEUM

TAFEL 30

NICCOLÒ PAGANINI (1819)

BAYONNE, MUSEUM (SAMMLUNG BONNAT)

PLATE 30

NICCOLÒ PAGANINI (1819)

BAYONNE, MUSÉE BONNAT (DRAWING)

TAFEL 31

VERGIL, CAESAR DIE AENEÏS VORLESEND: „TU MARCELLUS ERIS“ (1819)
BRÜSSEL, MUSEUM

TAFEL 51

WILHELM, CAESAR DIE ARENIS VORLESEND: „IL MARCHETTO ERIS" (1819)

BRÜSSEL, MUSEUM

TAFEL 32

M. LEBLANC (1822)

BAYONNE, MUSEUM (SAMMLUNG BONNAT)

TAFEL 33

DAS GELÜBDE LUDWIGS XIII. (1824)

MONTAUBAN, KATHEDRALE

TAFEL 55

DAS GELÜBDE LUDWIGS XIII. (1824)

MONTAUBAN, K. v. DEBRAY

VIRG.DEI P.
REGN. VOV
LUDOV. XIII
A.R.S.H.
MDCXXXVIII
FEB.

TAFEL 34

STUDIE ZU „GELÜBDE LUDWIGS XIII. (1824)
MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

TAFEL 54

STUDIE ZU „CHRISTUS LUDWIGS XIII. (1824)

TAFEL 35

STUDIE ZU „GELÜBDE LUDWIGS XIII. (1824)

MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

TAFEL 36

DIE APOTHEOSE HOMERS (1827)
PARIS, LOUVRE

PLATE 59

DR. ADOLPHUS HOMES (1891)

INGRES PINXIT
ANNO 1827

TAFEL 37

STUDIE ZU „APOTHEOSE HOMERS“ (1827)

MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

TAFEL 57

STUDIE ZU „APOTHEOSE HOMERS" (1827)

MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

TAFEL 38

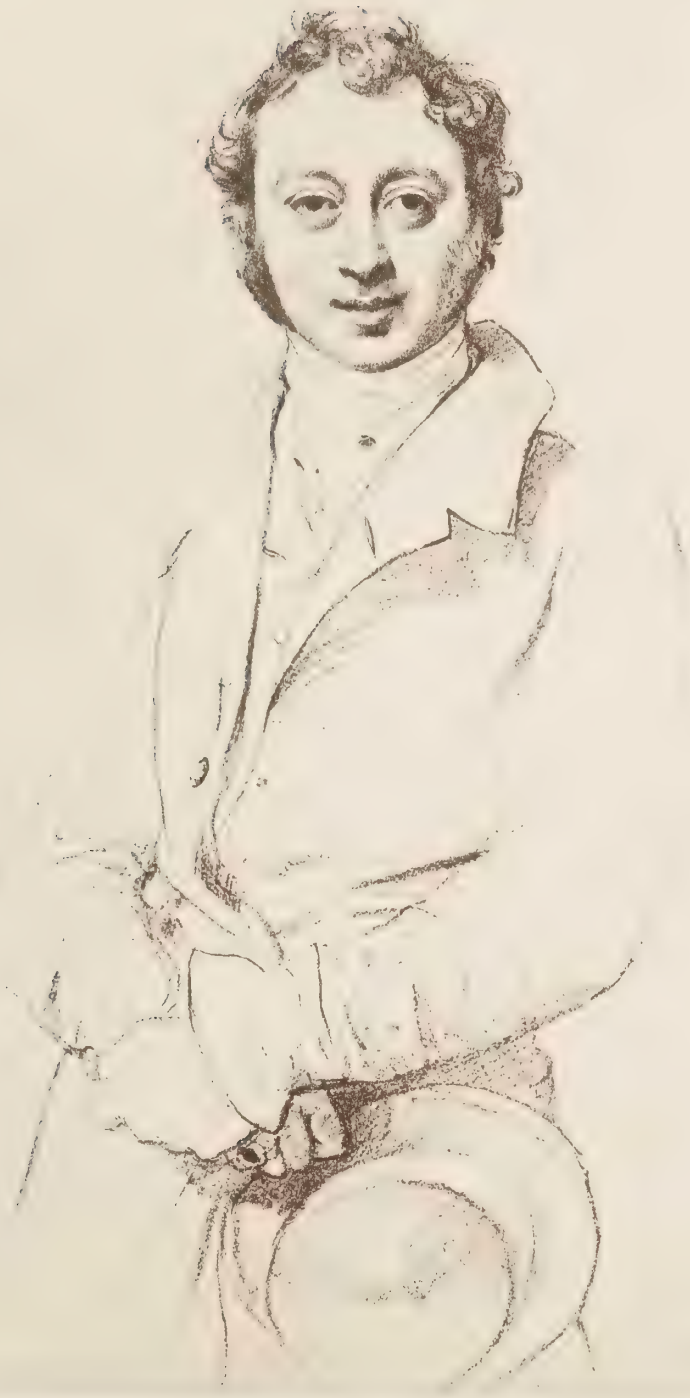
STUDIE ZU „APOTHEOSE HOMERS“ (1827)

MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

TAFEL 39

M. RAOUL-ROCHETTE (1830)

WIEN, ALBERTINA



TAFEL 40

Mme LAVERGNE (1830)

WIEN, ALBERTINA

TABLE 10

TAFEL 41

M. BERTIN (1832)

PARIS, LOUVRE

TAPIL 41

M. BERTIN (1857)

PARIS, LOUVRE

TAFEL 42

STUDIE ZU DEM BILDNIS BERTIN'S (1832)
MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

TAFEL 43

STUDIE ZU „MARTYRIUM DES HL. SYMPHORIUS“ (1834)

MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

TAFEL 44

STUDIE ZU „MARTYRIUM DES HL. SYMPHORIUS“ (1834)
MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

TAFEL 44

STUDIE ZU „MARTYRIUM DES HL. SYMPHORIUS" (1834)
MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

TAFEL 45

STUDIE ZU „MARTYRIUM DES HL. SYMPHORIUS“ (1834)

MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

PLATE 45

STUDIE ZU „MARTYRIUM DES HL. SYMPHORIUS" (1850)

MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

TAFEL 46

M. E. GATTEAUX (1834)

PARIS, LOUVRE

Ingres Del 1824
à son ami
E. Gallecux

TAFEL 47

SELBSTPORTRÄT, SEINEN SCHÜLERN GEWIDMET (1835)

PARIS, LOUVRE

TAFEL 48

Mme INGRES, GEB. CHAPELLE (1835)
PARIS, SAMMLUNG HENRY LAPAUZE

TAFEL 49

ODALISKE MIT SKLAVIN (1839)

PARIS, SAMMLUNG GUSTAVE PEREIRE

ODYNIEC MIT SKLAVIN (1859)

69 JAHRE

PARIS SAMMLUNG CUSTAVE PERRIER

TAFEL 50

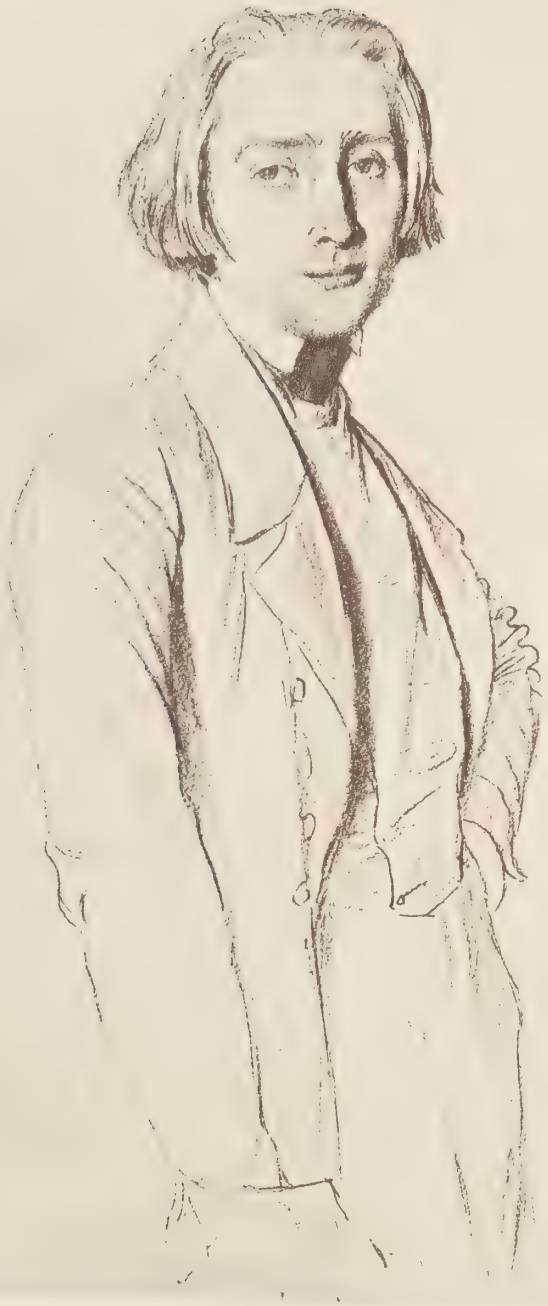
FRANZ LISZT (1839)

BAYREUTH, SIEGFRIED WAGNER

TAFEL 50

FRANZ LISZT (1850)

BAYREUTH. SIEGFRIED WAGNER



TAFEL 51

CHARLES GOUNOD (1840)

PARIS, Mme DE LASSUS

TAFEL 51

CHARLES COUNOD (1840)

TAFEL 52

HERZOG VON ORLEANS (1842)

PARIS, HERZOG VON ORLEANS

TAFEL 52

HERZOG VON ORLEANS (1842)

PARIS, HERZOG VON ORLEANS

TAFEL 53

STUDIE ZUM BILDNIS CHERUBINIS (1842)

MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

PLATE 55

STATE CAPITOL BUILDING, CHEYENNE, WYOMING (1887)

TAFEL 54

VENUS ANADYOMENE (1848)
CHANTILLY, MUSÉE CONDÉ

TAFEL 54

VENUS ANADYOMENE (1848)
CHANTILLY, MUSÉE CONDÉ

TAFEL 55

STUDIE ZU „VENUS ANADYOMENE“ (1848)
MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

TAFEL 55

STUDIE ZU „VENUS ANADYOMENE" (1848)

NONNENBILD, NIMBUS INDIRA

TAFEL 56

COMTESSE D'AGOULT MIT IHRER TOCHTER (1849)
PARIS, MARQUIS DE CHARNACÉ

TAFEL 56

COMTESSE D'AGOULT MIT IHRER TOCHTER (1849)

PARIS, MARQUIS DE CHARNACÉ

TAFEL 57

FAMILIE GATTEAUX (1850)

PARIS, PAUL BRAME

PLATE 57

FAMILLE CATTEAUX (1850)

Paris, Paul Brame

TAFEL 58

Mme MOITESSIER, GEB. DE FOUCAULT (1851)

PARIS, COMTE DE BONDY

TABEL 58

Mme MOITESSIER, GEB. DE FOUCAULT (1851)

PARIS, COMTE DE BONDY

TAFEL 59

Mme GONSE (1852)

PARIS, SAMMLUNG HENRY LAPAUZE

TAFEL 59

Mme GONSE (1852)

PARIS, SANNIER-HENRY LAPAUZE

TAFEL 60

Mme INGRES, GEB. RAMEL (1852)

BAYONNE, MUSEUM (SAMMLUNG BONNAT)

TAFEL 60

Mme INGRES, GEB. RAMEL (1852)

BARONNE NIGSEUN (SAMMLUNG BONNAT)

TAFEL 61

M. RAMEL, SCHWIEGERVATER INGRES (1852)

PARIS, Mme ALBERT RAMEL

TAFEL 62

PRINZESSIN BROGLIE (1853)

PARIS, HERZOGIN VON BROGLIE-ARMAILLÉ

TAFEL 63

SKIZZE ZUM DECKENGEMÄLDE „APOTHEOSE NAPOLEONS“ (1853)

PARIS, LOUVRE

TAFEL 69

SKIZZE ZUM DECKENBILDE „APOTHEOSE NAPOLEONS" (1853)

PARIS, LOUVRE

TAFEL 64

DIE GEBURT DER MUSEN (1856)

PARIS, SAMMLUNG HENRY LAPAUZE

PLATE 94

DIE CENTRAL DER WELSEN (1850)

PAPAS' SAMARITANS HENRY LAFAYETTE

TAFEL 65

ENTWÜRFE ZU „GEBURT DER MUSEN“ (1856)

MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

ENTWÜRFE ZU „GERUHT DER MUSEN“ (1829)

TAFEL 63

TAFEL 66

Mme MOITESSIER, GEB. DE FOUCAULT (1856)

PARIS, VICOMTESSE OLIVIER DE BONDY

TAFEL 66

Mme MOITESSIER, GEB. DE FOUCAULT (1856)

PARIS, VICOMTESSE OLIVIER DE BONDY

TAFEL 67

Mlle GUILLE, INGRES PATENKIND (1856)
BAYONNE, MUSEUM (SAMMLUNG BONNAT)

TABEL 67

Mlle GUILLE, INGRES PATENKIND (1856)

BAYONNE, MUSEUM (SANNLING BONNARD)

Baby offrant le Pain
à la
Chapelle de la Vierge dans l'Eglise
le 15 aout 1856.

TAFEL 68

DIE QUELLE (1856)

PARIS, LOUVRE

TAFEL 68

DIE QUELLE (1856)

PARIS, LOUVRE

TAFEL 69

Mme INGRES, GEB. RAMEL (1856)

PARIS, Mme ALBERT RAMEL

TAFEL 69

Mme INGRES, GEB. RANIEL (1856)

PARIS, Mme ALBERT RANIEL

TAFEL 70

SELBSTPORTRÄT (1858)
FLORENZ, UFFIZIEN

TAFEL 70

SELBSTPORTRÄT (1858)

FLORENZ, UFFIZIEN

TAFEL 71

„LE BAIN TURC“ (1859/63)
PARIS, LOUVRE

TAFEL 71

„LE BAIN TURC" (1859/63)
PARIS, LOUVRE

TAFEL 72

STUDIE ZU „BAIN TURC“
MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

ЛИСТ 27

СТУДІЯ ІМ. „ВАПЛІТЕ“

МОНУМЕНТАЛЬНІ ЖІНОЧІ ПОСТАТІ

TAFEL 73

STUDIE ZU „BAIN TURC“

MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

PLATE 12

STUDIE TO "BAIN TURC."

MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

TAFEL 74

„DAS GOLDENE ZEITALTER“ (1862)

PARIS, Mme ALBERT RAMEL

TAFEL XV

„DAS GOLDENE VLIESS". (1895)

DÜSSELDORF, STÄDTISCHE KUNSTHALLE

TAFEL 75

STUDIEN ZU „DAS GOLDENE ZEITALTER“

MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

STUDIEN ZU „DAS GOLDENE ZEITALTER“

ST. THAT

Scanned with CamScanner

52
marcelle Pauri
des arts N° 42.

TAFEL 76

SELBSTPORTRÄT (1864)
PARIS, ÉCOLE DES BEAUX ARTS

TAFEL 70

SELBSTPORTRÄT (1864)

PARIS, ECOLE DES BEAUX ARTS

TAFEL 77

STUDIE ZUR „MADONNA VON BALZE“

MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

ПЛАТ 11

СЛУЖБЕ ЗЕМ „МАЛОЈА ЧОЈ ВАЛЕ“

МОНТАЖНИ ЧЕЛИЦИ ИНОКС

TAFEL 78

STUDIE ZU „JESUS UNTER DEN SCHRIFTGELEHRTEN“ (1866)

MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

TAFEL 75

STUDIE ZU „JESUS UNTER DEN SCHRIFTGELEHRTEN" (1869)

MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

TAFEL 79

ENTWURF ZU „JESUS UNTER DEN SCHRIFTGELEHRTEN“

MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

TAFEL 19

ENTWURF ZU „JESUS UNTER DEN SCHRIFTGELEHRTEN“.

MONTABAUR, MUSEUM HAUSS

GEDRUCKT BEI MANZ IN WIEN IM JAHRE
NEUNZEHNHUNDERTVIERUNDZWANZIG. DIE
HERSTELLUNG DER KUPFERTIEFDRUCKE
BESORGTE DIE WIENER KUNSTDRUCK A. G.
VORMALS KUNSTANSTALT J. LÖWY. DIE EIN-
BÄNDE WURDEN NACH EINEM ORIGINAL-
BAND DER EHEMALIGEN K. U. K. FAMILIEN-
FIDEIKOMMISS-BIBLIOTHEK HERGESTELLT

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00449 1987